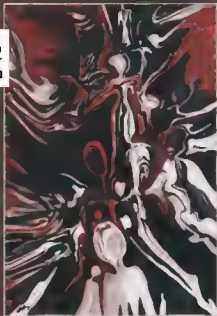


تعدد الرؤى

نظرات في النص العربي القديم



أ.د. منتصر عبد القادر الغضنفری

المترجمون :

محمد حميد يونس
مكي عبد الله محمد علي
صالح ويسي محمد

د. صالح محمود محمد
غير الدين فاسم محمد
عادل عبد الكاظم جويد



تعدد الرؤى

نظرات في النص العربي القديم

تعدد الرؤى

نظرات في النص العربي القديم

تأليف وإعداد

أ.د. منتصر عبدالقادر الفضنطري

المشتركون

محمد حماد يونس

د. صالح محمود محمد

عادل عبد الكاظم جويد

خبر الدين قاسم محمد

صالح رؤف محمد

مثنى عبد الله محمد عتي



حقوق التأليف محفوظة، ولا يجوز إعادة طبع هذا الكتاب أو أي جزء منه على أية هيئة أو بأية وسيلة إلا بإذن كتابي من المؤلف والنشر.

الطبعة الأولى

2010 - 2011م

للمكتبة الأردنية الهاشمية رقم الإيداع لدى دائرة المكتبة الوطنية (2010/3/673)

810 98

المصنف: مناصر عبد القادر

تعدد الرؤى بطرائق في النص العربي القديم/ مناصر عبد القادر

المصنف: - عمان: دار مجدلاوي للنشر والتوزيع ، 2010

(ص.)

ر. أ. (2010/3/673)

الواصلات: / الأدب العربي // العصر القديم / الفن الأدبي / التحليل الأدبي

- أهدت دائرة المكتبة الوطنية بيانات العهدة والنسب الأولى
- يتحمل المؤلف كامل المسؤولية الفلانية عن محتوى مصنفه ولا يجوز هذا المصنف عن رأي دائرة المكتبة الوطنية أو أي جهة حكومية أخرى.

ISBN 978-9957-02-379-9 (رندك)

Der Majdelawi Pub. & Dis.

Telefax: 6349497 - 6349498

P.O.Box: 1758 Caste 11841

Amman- Jordan



دار مجدلاوي للنشر والتوزيع

هاتف: ٥٧٤٩٤٩٧ - ٥٧٤٩٤٩٨

ص. ب. ١٧٥٨ قريه ١١٨٤١

عمان، الأردن

www.majdelawipub.com

E-mail: customer@majdelawipub.com

لوحة الغلاف للفنانة التشكيلية منى الرويشد.

➔ الآراء الواردة في هذا الكتاب لا تعبر بالضرورة عن وجهة نظر الدار النشرة.

المحتويات

رقم الصفحة	الموضوع
7	بين يدي الكتاب
9	المبحث الأول
9	هوية النص الشعري وعوامل تشكلها التراث، الثقافة، الآخر .
29	المصادر والمراجع
35	المبحث الثاني
35	الذات بوصفها آخراً في شعر المصطفى
65	المصادر والمراجع
69	المبحث الثالث
69	المسفرة السياسية في شعر بشار بن برد
101	المصادر والمراجع
105	المبحث الرابع
	النزعة القصصية في مقامات الهمداني في منظور الخطاب
105	التفدي العربي
153	المصادر والمراجع
157	المبحث الخامس
157	الإيقاع في غزل الشواعر في العصر العباسي
187	المصادر والمراجع
191	المبحث السادس
191	الصورة اللونية في غزل ابن الزقاق البغدادي
237	المصادر والمراجع

بين يدي الكتاب

حظي النص العربي (الأدبي) القديم - شعره ونثره بل ونقده - بعداية الباحثين على اختلاف منطلقاتهم الفكرية ومناهجهم النقدية، فتناولوه بالنثر والتحليل والنظر، سابرين أغوارهم ومكتبتين أسرارهم، ليكتشفوا ما ينطوي عليه من كنوز المعرفة وعرق المشاعر، بما يصور البيئة التي واد فيها والعصر الذي أطرها، ويرسم شخصية المبدع الذي أنتجها وطبيعة الفن المشغولة به والعناية عليه. ومن ثمة تنوعت الدراسات وتعددت زوايا النظر، فتكاملت تارة وتقاطعت أخرى، لكنها بتكاملها وتقاطعها حكمت ما يلزم به هذا النص (العربي القديم) من ثراء وغناء حتى صارت له أوجه عدة يمكن أن ينظر إليه من خلالها، مستجيباً للمناهج المتعددة، فأكد حيويته وقدرته على الخلود، من حيث أنه تعبير صادق وأمين عما أريد منه وله.

وتأسسما على ما مر قمنا بجمع هذه الدراسات المتنوعة في منطلقاتها والثروة برؤاها لتمثل وجهة نظرنا لكل منها أولاً، ولتشكل مجتمعة خلاصة معبرة لمبتدئنا من تأكيد ثراء النص القديم حتى استجاب للزوايا التي نظر إليه منها كلها ثانياً، لا نعني في مثل هذا العمل (من حيث ما تمثله دراساته بمجموعها) قصص بل نعني أن كلا من موضوعات هذه البحوث ربما نظر - أو سينظر - إليه من باحثين سوانا نظريات أخرى غير ما فعلنا، فإزداد - أو سيزداد - الثراء ثراء والغناء غناء. وهكذا فقد جمعنا في هذا الكتاب بين التنظير والتطبيق، متوزعة عينات تطبيقاً بين النص العباسي والنص الأندلسي مرة، وبين الشعر والنثر أخرى. فتناول البحث الأول هوية النص الشعري وعوامل تشكيله، وقد خرجنا - في حدود اهتمامنا - إلى تمثيلها في التراث، والثقافة، والآخر. أما البحث الثاني فقد درسنا فيه الذات بوصفها آخرها في شعر المكتبي وأبعاد ذلك فلسفياً ونفسياً وفنياً، لينعقد البحث الثالث على السخرية الصاسية في شعر بشار بن برد بما يحكي بعضاً من منطلقات الشاعر الفكرية بناء على عوامل عدة بينها البحث، وتناول البحث الرابع النزعة القصصية في مقامات الهمداني

في منظور الخطاب النقدي العربي، بوصف المقامة جنساً أدبياً مستحدثاً في العصر العباسي له خصوصيته البنائية الفنية التي شغلت الباحثين في أمر تجديدها حتى انتهوا إلى أنه... مقامة. وعني البحث الخامس بدراسة جانب أدائي عروضي بعينه في غزل الشواعر في العصر العباسي هو الإيقاع. وأما في البحث السادس فعرضنا للصورة اللولية، أداة فنية، في غزل الشاعر الأندلسي ابن الزقاق البُلنسي.

وهكذا فلعل القارئ إذا ما انتهى من قراءة هذا الجهد المتواضع سوف ينتهي إلى أن النص الواحد . بوصفه عملاً منفرداً، شعراً أو نثراً . له القدرة على أن يستجيب لكل زاوية ينظر منها إليه فيعطيه ما تريد.. فضلاً عن أنه . بوصفه حالة أو نتاجاً فكرياً نفسياً فنياً، وعلى امتداد عصور الأدب العربي القديم . يحفل بالمعرفة والعاطفة والخيال والوسائل الأدائية التي تجعل منه هوية صانقة لهذه الأمة الأصيلة التي أسهمت - وما تزال - في بناء صرح الحضارة الإنسانية.

إن هذا الكتاب محاولة أولى ستعقبها . إن شاء الله . محاولات أخرى (مشتركة) نخطط لها تصب في الإطار نفسه عسى أن نسهم، بمنطلقات مشتركة ورؤى متكاملة، في استجلاء بعض من ملامح الديمومة في حياة نسلنا العربي القديم.

أ.د. منقصر عبد القادر الخضنكري

جامعة الموصل

2010

المبحث الأول

هوية النص الشعري وعوامل تشكيلها التراث / الثقافة / الآخر

د. صالح محمود محمد

أ.د. منتصر عبد القادر الفضلري

منخل الهوية

كثيرة هي الآراء التي قيلت في الهوية، وهي آراء تضرب بجذورها في صق التاريخ؛ فقد تعرض الفلاسفة والمفكرون منذ أقدم العصور لمفهوم الهوية⁽¹⁾. ومنهم أرسطو الذي ذكر كثيراً من الأنواع والمعاني التي تطلق عليها الهوية قائلًا: "الهوية يقال بعضها بنوع العرض كقولنا إن العادل موسيقوس وإن الإنسان موسيقوس وكذلك يقال إن الموسيقوس إنسان كقولنا إن الإنسان الموسيقوس يعني وذلك لأن عرض للبهاء أن يكون موسيقوس أو للموسيقوس أن يكون بهاء... فإن هذه يقال بنوع العرض من جهة لأن كليهما عرضت لهوية واحدة بعينها، ومن جهة لأنه عرض لهوية أن تكون تلك الأشياء"⁽²⁾ فالعادل والموسيقوس عرضا لموضوع واحد وهو الحامل مثلاً للموسيقى والعقل⁽³⁾. وبعد ذلك ذكر الأوجه التي يقال عليها الهوية وهي بعدد ما تدل عليه الألفاظ الدالة على أجناسها؛ "لأنه بعدد ما يقال يقال أيضاً الهويات لبعض المقولات تدل على ما الشيء وبعضها كيفية وبعضها كمية وبعضها مضاف وبعضها فعل أو انفعال وبعضها أين وبعضها متى وكل واحد من هذه دلالاته بعينها على هوية واحدة"⁽⁴⁾، ويذكر أن الهوية تدل على آنية الشيء وحقيقته وأنها يقال على ما هو موجود بالفعل وما هو موجود بالقوة⁽⁵⁾. ومن ثم تلحق إلى مفهوم الهوية الفيلسوف (هيدجر) الذي أكد على جانب الكينونة البشرية متماثلاً "كيف يجب أن نكون نحن أنفسنا وكيف يمكن لنا أن نكون، دون أن نعرف من نكون على يقين"⁽⁶⁾، وهيدجر هذا يؤكد معرفة الذات وإدراكها وإمكاناتها، وإذا ما تأكدت معرفة الذات لذاتها فإنها تستلعب

(1) الهوية والتحديث في مملكة البحرين محمد ناصن جلال 8.

(2) تفسير ما بعد الطبيعة ابن رشد 2 / 552.

(3) المصدر نفسه 2 / 553.

(4) المصدر نفسه 2 / 555.

(5) ينظر المصدر نفسه 2 / 555.

(6) الهوية والتحديث في مملكة البحرين 8.

أن تحدد الكيفية التي ستكون عليها. أما لدى الفلاسفة العرب فقد ذكر ابن رشد أن مصطلح الهوية ليس مصطلحاً عربياً في أصله وإنما أُجذِّد عن الفلسفة اليونانية وقد اضطر إلى استعماله بعض المترجمين وهو مشتق من حرف الرباط الذي يدل عند العرب على ارتباط المحمول بالموضوع في جوهره وهو حرف (هو)، وذلك أن قول القائل إن الإنسان هو حيوان يعني أن الإنسان جوهره أو ذاته أنه حيوان. ولما وجدوا هذا الحرف بهذه الصفة اشتقوا منه هذا الاسم (هوية) للدلالة على ذات الشيء، ولأنهم رأوا أن لفظ (هوية) أدل من اسم (الموجود) الذي كان يستعمل في ترجمة اللفظ اليوناني فضلاً عن أن اسم (الموجود) في كلام العرب لسم مشتق والأسماء المشتقة تدل على الأعراض وليس على ذات الشيء، ومن هنا أثر بعض المترجمين لفظ (الهوية) على لفظ (الموجود)⁽¹⁾. ورأى الفارابي أن هوية الشيء، وعينته، وتخصسه، وخصوصيته، ووجوده المنفرد له، كل واحد، وقولنا أنه هو إشارة إلى هويته، وخصوصيته، ووجوده المنفرد له الذي لا يقع فيه اشتراك⁽²⁾.

والهوية عند الجرجاني هي "الحقيقة المطلقة المشتملة على الحقائق اشتمال النواة على الشجرة في الغيب المطلق"⁽³⁾ وهي عنده كذلك تطلق على الأمر المنعقل فهو "من حيث أنه مقول في جواب ما هو، وسمى ماهية، ومن حيث ثبوته في الخارج، وسمى حقيقة، ومن حيث امتيازه عن الأعيان، هوية، ومن حيث حمل اللوازم له ذاتاً، ومن حيث يُشتبه من اللفظ، مدلولاً، ومن حيث أنه محل الحوادث: جوهر"⁽⁴⁾.

(1) ينشر: تفسير ما بعد الطبعة 2/ 557-558.

(2) المعجم الفلسفي للألفاظ العربية والفرنسية والإنكليزية واللاتينية د. جميل صليبا 2/ 530.

(3) للتعريفات، الجرجاني 134.

(4) المصدر نفسه 104.

لقد كانت هذه الآراء حجر الأساس الذي ارتكزت عليه الآراء التي جاءت لاحقة لما طرحه الفلاسفة والمتقدمون، فالهوية عند الجابري "وجرةً وماهية"⁽¹⁾ وهي ليست وجوداً جامداً وماهيتها ليست ثابتةً جاهزةً، بل هي تتشكل وتتصير⁽²⁾. ويركز الجابري على الهوية الثقافية التي بعدما حجر الزاوية في تكوين الأمم، بيد أنها لا يمكن أن تتكون بقرار تتخذه الجماعة التي تنتمي إليها، بل تتشكل بمرور الزمن نتيجة لتراكم تاريخي طويل⁽³⁾. ويرى المعركة أن الهوية هي انتماء إلى وطن أو دين أو طبقة أو قومية أو عرقية... الخ سواء أكان هذا الانتماء لواحد منها أو أكثر، وهذا الانتماء نتيجة حاجة يشعر بها الإنسان وعنها يتولد مفهوم الهوية⁽⁴⁾. وهو الآخر يؤكد على تغير الهوية وعدم ثباتها فهي ليست معطى ثابتاً أو جامداً ونهائياً ينبجس بتمامه مرة واحدة في تاريخ جماعة معينة ويستمر على ما هو طالما تستمر الجماعة في الوجود⁽⁵⁾ ويؤكد على المشاركة الجماعية في تكوين الهوية من جهة ثانية، فالفرد لا يستلعب حتى في فرادته أن يشعر بأنه فرد إلا من خلال انتمائه إلى وحدة أكبر منه⁽⁶⁾. ولكي يحصل الفرد على هوية مجموعة ما لابد أن يفعل بقائنها وقانونها "وعقائرها" هذا القول تعترف به هذه المجموعة عضواً لها، وتمنحك هوية⁽⁷⁾. ويرى الجابري أن البنية العقلية لهذه الجماعة تتشكل لاشعورياً وينفي عنها الفسدية في إنتاج الثقافة التي يشتمون إليها⁽⁸⁾. في حين يرى المعركة أن إنتاج الجماعة لثقافتها يتم

(1) مسألة الهوية: الحرية والإسلام.. والغريب د. محمد عابد الجابري 10.

(2) ينظر: المصدر نفسه 10.

(3) ينظر: المصدر نفسه 11.

(4) ينظر: البحث عن الهوية والعنف د. أدونيس المعركة 92-93.

(5) المصدر نفسه 93.

(6) ينظر: المصدر نفسه 91.

(7) الهوية هل هي ثقافة؟ مجموعة باحثين 115.

(8) ينظر: تكوين العقل العربي محمد عابد الجابري 40.

بتصديده فهي ترسم لنفسها حدود حريتها ومعالم حاضرها ومستقبلها وتتشبّه بمؤسساتها وتنتج وتدع وتعاين وتشارك في صنع الحضارة⁽¹⁾. ونحن لا نوافق الجابري في بعض ما ذهب إليه، فنقول إنه لا يمكن نفي التصديده نفياً قاطعاً في إنتاج الثقافة، وإلا سلبنا الجماعة القدرة على الإبداع والتواصل والتخطيط للمستقبل. بل في حال نفي التصديده نكون قد سلبنا الإنسان عقله وقدرته على التفكير واستعالت الثقافة إلى عبث لا أكثر ولا أقل. ويرى الدكتور محسن خضر أن الهوية تتحدد في معادلة الإثبات والاختلاف، إثبات الجماعة المنتمية إلى هوية ما واختلافها عن غيرها من الجماعات الأخرى "الهوية تعني بالضرورة ما هو فيها وليس في الآخرين"⁽²⁾. وينفي هو الآخر الثبات والجمود عن الهوية "إن هويتنا ليست كبلونة جاهزة مكتملة بل هي ضرورة متصلة ومشروع مفتوح دائماً على المستقبل، تتجدد الهوية وتخصب في إطار التفاعل الجدلي الخلاق مع معطيات التاريخ والجغرافية والموضوع، وتتشكل الهوية في كل فترة في إطار جدلية الثابت (العميز والمكون، والجوهري للجماعة الإنسانية) والمتحول (أفانق العصر ومعتقداته وتحولاته)"⁽³⁾. ويركز علي حرب على الجلب الإبداعي ويعطيه الدور البارز والمهم في صناعة الهوية وفي ممارستها، وكلما كانت ثمة تحديات تواجه الهوية أو الجماعة التي تتخوي تحت هذه الهوية كان هذا حافزاً على أن تمارس الجماعة نشاطها بحيوية من أجل إثبات هذه الهوية والحفاظ عليها من الخطر الذي يهددها، والدور الأكبر هو الذي تقوم به النخبة⁽⁴⁾. ولما كانت الهوية لا تعرف الثبات والجمود فإن ذلك يعني أنها ليست إرثاً جاهزاً وإنما هي فعل تغيير دائم⁽⁵⁾. سواء أكان هذا التغيير للهوية أم للجماعة التي تشكل الهوية؛ فالجماعة هي

(1) أبحاث عن الهوية والعنف، 93.

(2) نظرية الهوية بين التعددي والاستجابة د. محسن خضر 107.

(3) المصدر نفسه 108.

(4) ينظر: المصدر نفسه 109.

(5) التغيير والبحث عن الهوية مطاع صفدي، 3.

الأخرى ما تقفاً تتفكك وما تقفاً تبني، ويكون الأثر فيها في حراك دائم ومستمر إما من أجل تعزيز الهوية والتمسك بها أو في محاولة الإقلاص منها والبحث عن هوية غيرها في حال تصدع عوامل انتماء الفرد للمجموعة⁽¹⁾. والهوية بعد ذلك توصف بأنها "رؤية أو مواقف من قضايا الوجود الكبرى تحمل تاريخيتها بوصفها علاقة بين كائن ومحيط، وتحمل مطلقها بوصفها استجابة دائمة لذات تحاول معرفة ما هي عليه"⁽²⁾.

هوية النص الشعري:

تعرف الهوية أدبياً بأنها سمات مميزة للكاتب، أو الفنان، تبرز في نتاجه، وتشيع فيه لوناً معيناً هو، في واقعه، محصل للعران الطويل، وللموهبة المتقنة، وقد تكون الهوية أيضاً مجموع الخصائص العنصرية المميزة لأثر فني، أو لمجموعة من الآثار⁽³⁾. أما هوية القصيدة فيمكن تعريفها على أنها "متناه شكلي مقترن بزمن محدود، في لا متناه دلالي عبر تنظيم إيقاعي مؤسس في بنية كلية موحدة، تتجز وتلطف لغوية محتدة في مادتها على مكونات الشعر والنثر"⁽⁴⁾. وأن البحث عن هوية النص الشعري يتم من خلال مكوناته التي تعد اللغة عمادها الأساس، لكن التركيز فيها سيكون على مستوى الرؤية⁽⁵⁾ لأنها تتضمن وتكفل على المنحى الشخصي في استخدام اللغة، المنحى المتعلق بفرد شاعر أو قارئ يتحرك في سياق عدد من الشعراء⁽⁶⁾. ومن ثمة فإن هوية النص الشعري لا تظهر إلا على مستوى الرؤية. وإن كان السبيل إليها يمر بعناصر بناء لغوية وثقافية⁽⁷⁾، لأن العبارة الأدبية تشع بدلالات

(1) أوجه الهوية جان ماري بولوا 80.

(2) الهوية كائن ممكن محمد الأسد 101.

(3) المعجم الأدبي جبر عبد القوي 287.

(4) هوية القصيدة-الموقع الأنطولوجي من الشعر والنثر بسام صالح مهدي 73.

(5) الهوية كائن ممكن 98.

(6) المصدر نفسه 102.

ومعاني أكثر مما تتضمن عليها لأغاطها المرتبة الملتصقة⁽¹⁾، وبما أن النص الشعري يسهم في تشكيله جملة من العوامل والمؤثرات منها البيئة الاجتماعية والثقافية والسياسية، والمكان والتراث فضلاً عن التجربة الشعرية؛ فإن البحث في هويته يتطلب البحث في تلك المؤثرات ومدى فاعليتها في بنية النص، وإن كان البعض يرى أن هذه العوامل مجرد حواجز⁽²⁾.

التراث وأثره في تشكل الهوية:

بدءاً وقبل الحديث عن أثر التراث ونوره في تشكل الهوية لابد من تحديد معناه، فالتراث على وفق منظور الجابري "كل ما هو حاضر لدينا أو معنا من الماضي سواء ماضينا أم ماضي غيرنا، سواء القريب منه أم البعيد"⁽³⁾ وهو ليس جزءاً من ثقافة الماضي بل "إنه (تعال) هذه الثقافة وكليتتها: إنه العفدية والتريعة واللغة والأدب والعقل والأذهنية والطين والتطلعات"⁽⁴⁾، ويرى آخر أن التراث هو القوة المركزية المهيمنة في الثقافة العربية⁽⁵⁾، وعنى به "الدين... واللغة والسلطة والدولة والنظم والشعر والعلوم وكافة ما يستعمل في معنى التراث الثقافي والفكري"⁽⁶⁾ وإلى مثل هذا ذهب محمد أركون؛ إذ عد التراث مصدراً للسيادة العليا في الفكر الإسلامي ولضمانة لانتشارها وتوسعها وعنى به إلى جانب التراث الديني كل أشكال المعرفة العلمية والعادات والقيم التي ضمنت للأمة أملها وهويتها⁽⁷⁾.

(1) ينظر: فراعند النقد الأدبي لامل أبر كرمي، 37.

(2) ينظر: جدل الأنا والآخر في الشعر الجاهلي علي مصطفى عشا 96.

(3) التراث والحداثة - دراسات ومناقشات د. محمد عابد الجابري 45.

(4) المصدر نفسه 24.

(5) ينظر: الثقافة العربية - هيمنة نسق الاستبداد إبراهيم عبد الله طرم 10.

(6) المصدر نفسه 10.

(7) ينظر: القومي والثقافي والتأويل - مفهوم السيادة العليا في الفكر الإسلامي محمد أركون 24.

ويشكل التراث حضوراً مؤثراً في الذات لأنه جزء من الماضي، أو لأن ماضي الشخص هو أحد العناصر المكونة للتراث، ولما كان "حضور الماضي في عملية التفكير في المستقبل لا يكون حضوراً واضحاً دائماً، بل غالباً ما يتخذ حضوره شكل الحضور اللاواعي"⁽¹⁾ فإنه يسهم إسهاماً فعالاً في تشكيل الهوية لما يفرضه من سلطة على الذات، فهو أحياناً يكون مدعاة للارتقاء بالأعمال الإبداعية كونه يمثل القوة التي تربط عمل الشاعر بأعمال أسلافه باعتبار الإنسان قيمة ثقافية ونفسية وثيقة الصلة بمسور الماضي ومبادئه العليا⁽²⁾، وحتى فيما يخص حضارات الأمم المتعاقبة فإن حاضراً كل حضارة منها أسهم في بذائه الحضارات السابقة، إنها أشبه بعملية البناء تسهم كل لبنة فيه ليعطي البناء صورته ولكنها ليست الصورة النهائية، لأنك متى قلت ذلك نكون قد وصفتها بالجمود، وليس بالضرورة أن يكون حضور التراث مدعاة للتطور؛ لأنه يعتمد على طبيعة الذات والزوايا التي تنظر من خلالها إلى التراث ونوع التحديات التي تجابهها؛ فإذا كانت هذه الذات منغلقة غير منفتحة على الآخر وكانت نظرتها إلى تراثها نظرة قديمة ويمسك التراث لديها رمز السيادة العليا بعد أن ترسخ في ذهنها بمرور الزمن، وكانت غير قادرة على التفاعل مع الآخر، فإن تفكيرها سيجسر في إطار ماضيها لتصاب فيما بعد بالجمود. إما إذا كانت الذات منفتحة على الآخر - وإن كانت نظرتها إلى تراثها نظرة قديمة - فإنها لن تكون جامدة بل سيكون ذلك القدرة على المحاربة وتقبل الرأي الآخر. ولعل العقيدة العربية غالباً ما تحمل الماضي لديها صورة القداسة كالموجود أن تطرح تحديات المستقبل ونظر الماضي إلى العقل العربي وتبدأ التصورات المعيبة بحركتي الذهنية العربية بنشاط لا مثيل له نحو استدعاء الماضي ثقافة وعفاً وتاريخاً بل إنتاجاً.. حتى بانث الأمة مشغولة بالحفر في ماضيها تفكر في الماضي وتتجده⁽³⁾. ولكي يفهم العربي كل ما يحيط به ثم يصدر

(1) مسألة الهوية-العربية والإسلام، والغرب 92.

(2) الزمن والزمنية في الشعر المعاصر د. محمد فلاح أحمد 325.

(3) الثقافة العربية-هجنة نسق الاستبداد 16.

حكمه عليه فإنه غالباً ما يعرض ذلك على موروثه وما لا يضيفه هذا الموروث لا يكون جديراً بأن يعطى أية قيمة⁽¹⁾. ومن هنا كان الموروث هو المحك أو المعيار الذي تقاس عليه الأسماء، حتى الأعمال الأدبية والشعرية منها خاصة، ولعل هذا أحد أهم الأسباب التي كرسّت التبعية في الشعر وجعلته يدور في قوالب شبه ثابتة، والثورة على كل تجديد فيها أو خروج عن إطارها. ومع هذا فإن الأمة التي تطالب بأن تكون لها هويتها الخاصة وإن أسهم التراث إسهاماً فاعلاً في تكوينها فإنها أمة تسعى إلى أن تتطور، لأن المطالبة بالهوية هي المستوى الأول من إرادة التطور⁽²⁾.

الثقافة وأثرها في تشكيل الهوية:

إن التعريفات التي قبلت في الثقافة كثيرة؛ لقد ذهب أحد الدارسين إلى أنه في مطلع الخمسينيات حصر عالمان أمريكيان من علماء الأنثروبولوجيا مائة وخمسين تعريفاً للثقافة⁽³⁾ تلقى بمجمّلها الأضواء على المراد بلفظ (الثقافة) وما يوحي به هذا المفهوم الذي يشير إلى كل ما يصدر عن الإنسان من إبداع أو انجاز فكري أو أدبي أو علمي أو فني⁽⁴⁾. وقد عرف (تأيلور)⁽⁵⁾ الثقافة بأنها ذلك الكل المركب الذي يشمل على المعرفة، والمعتقدات، واللفظ، والأخلاق، والقانون والعادات، وأي قدرات أخرى أو عادات يكتسبها الإنسان بوصفه عضواً في المجتمع⁽⁶⁾ ويبدو أن هذا التعريف هو الذي قد شاع من بعده وأصبح أساساً للتحوّل في مفهوم الثقافة في

(1) الثابت والمتحوّل أدونيس 28 / 1.

(2) الهوية هل هي تلة؟ 116.

(3) مفاهيم إسلامية (الثقافة) أ. د. محمد محمد الجوادي (نت).

(4) المصدر نفسه.

(5) هو أحد رواد النظرية التطورية في الأنثروبولوجيا.

(6) قاموس مصطلحات الأنثروبولوجيا والفولكلور ليكة هولنكرانس 144 نقلاً عن: الألب الحري.

تميزه عن الوحدة والتفرع، بحوث منهجية لمجموعة باحثين، مركز دراسات الوحدة العربية: 401.

لدراسات الإنسانية للمعاصرة⁽¹⁾. وأضاف الجابري عدداً من العناصر والمكونات إلى ما ذكره تايلور من مكونات الثقافة فضلاً عن تأكيده على التجانس بينها رابطاً بين الماضي والحاضر والمستقبل معرباً الثقافة بأنها "تلك المركب من الذكريات والتصورات والقيم والرموز والتعبيرات والإبداعات والتطلعات التي تحتفظ لجماعة بشرية، تشكل أمة أو ما في معناها، بهويتها الحضارية، في إطار ما تعرفه من تطورات بفعل ديناميتها الداخلية وقابليتها للتواصل والأخذ والعطاء"⁽²⁾ ومن هنا فإن الثقافة في أي مجتمع تكون نتيجة لمساهمة مشتركة بين أفراد كافة بمختلف طبقاتهم ومذاهبهم وأعرافهم وميولهم واتجاهاتهم ما داموا يرتبطون بعلاقة من نوع ما. ولا يمكن "استبعاد جماعة بشرية أو طبقة أو شريحة اجتماعية من الإبداع الثقافي"⁽³⁾. وعلى الرغم من أن "الإبداع في الثقافة عملية يقوم بها الفرد وليس الجماعة أو الفريق... سواء في الجانب النظري أو الجانب الفني"⁽⁴⁾ فإن أعمال الأفراد تبقى تصب في ثقافة المجتمع وتكمل منها لا "الفرد لا يبدع بالفرادة"⁽⁵⁾ ولا يعيش في عزلة تامة عن مجتمعه فهو يتأثر بالآخرين ويؤثر فيهم. والثقافة بعد ذلك، هي التي تزود الأديب باللغة وأدواتها، ومبائليها، وتكسبه مقدرة على التعبير بما تضعه أمام عيونه من نماذج، وتضع بين يديه حقائق الكون وحوادث التاريخ ليجد فيها وفي غيرها مدداً لأدبه لا ينضب⁽⁶⁾.

(1) الأديب العربي تعبيره عن الوحدة والتنوع 401.

(2) العولمة والهوية الثقافية محمد عابد الجابري (تت).

(3) الأديب العربي تعبيره عن الوحدة والتنوع 401.

(4) التراث والحدائق دراسات... ومناقشات 126.

(5) المصدر نفسه 126.

(6) الهيئة الأدبية وأثرها في الشعر. عصر ملوك الطوائف د. محمد إسماعيل شليبي 15.

دون تمركز نخبوي أو مرجعي⁽¹⁾. وإن كان الذي يحدد ثقافة ما ويميزها عن غيرها هو خصوصية القيم الاجتماعية والأخلاقية والاقتصادية، وليس مدى تطورها أو فعاليتها⁽²⁾. فإن عدم الفعلية أو التطور لا يعنى محو الهوية الثقافية أو ذواتها، بيد أن فقدان الخصوصية لأية ثقافة أو نتاج ثقافي يؤدي إلى المعادلة⁽³⁾، الأمر الذي يجعل من الصعوبة تحديد عناصر التمايز، ليتم إدراج هذه النتائج المتعددة تحت هوية واحدة، وإن كانت الذات للمنحج تسعى إلى التمايز في نتائجها الخاص وتحرص على أن يتسم عملها بالإبداع الذي هو خلق جديد، خروج عما هو غريزي ومألوف وسائد وشرد عليه أو نجارز له ويسمو به، وهو في جميع الأحوال نتيجة عملية جدلية تحدث في ذات المبدع تحركها أسئلة أو انفعالات أو نظلمات وإذا كان الفنان يعيش هذه العملية الجدلية على مستوى إحساسه المرهف في صورة معاناة داخلية تعبر عن نفسها في قصيدة أو نوحة أو لحن⁽⁴⁾.

إن ثقافة الأديب هي إحدى مكونات هويته ومن ثمة فهي تجد طريقها إلى ألبه، وإذا كان الأديب ينهلون من منهل ثقافي مشترك فإن المشابهة في نتائجهم ستكون جلية، وبالتالي ستكون لهم هوية مشتركة نحم عليهم نمطاً من الأداء من أجل الحفاظ على الهوية والانتماء إلى الجماعة الأوسع. فـ "الأفراد مطالبون بالقيام بأدوار تحتملها عليهم الأنماط الثقافية والقيمية لأن توقعات الآخر لأداء الفاعل بدوره تستند إلى هذه الأنماط. بحيث أن عدم القيام بها قد يتركز عملية التفاعل مما يستلزم الردع"⁽⁵⁾.

(1) الهوية الثقافية بين الخصوصية وعملاب العولمة الهيمني الخميسي عبد التلطف (نت).

(2) الهوية والثقافة والمجاسات الثقافية في البلدان التابعة د. برهان غليون 17.

(3) ينظر: النحل هل هو بناء للهوية أم تشويه لها! محمد أرزقي بركات (نت).

(4) التراث والحداثة دراسات ومناقشات 126.

(5) ثقافة الثقافة والتخصصية من خلال نظرية الفعل الباروسوفية أ. عول نوري محمد 152.

إن ثقافة ما تفرض نفسها في الوجود وسلطانها من خلال قدرتها على التفاعل مع الواقع المعاش ومدى استيعاب الشريحة الاجتماعية لمعطيات هذه الثقافة، التي قد تواجه الرافض. وفي هذه الحال قد تمارس فئة معينة سلطانها لفرض هذه الثقافة فتصبح وجوداً بالقوة، وينتج عن ذلك ظهور ثقافة أخرى أو هوية ثقافية تعمل على تهديم وتقويض هذه الثقافة المفروضة، وقد لا يحصل هذا بل ربما تصبح الثقافة المفروضة هي الثقافة المقبولة بتقادم الزمن بيد أن نتائج البناء والتشييد في ميدان الثقافة والفكر لا تظهر إلا لاحقاً، وفي الغالب بعد جيلين أو أكثر، أما مرحلة للتضج فإنها تتطلب وقتاً أطول، ذلك أن البنى الثقافية الجديدة لا تجد المكان فارغاً بل هي تصارع البنى القديمة التي لا تستسلم بسهولة بل تظل تقاوم تسكن وتتبعث، ولا تأخذ في التراجع والانكماش النهائي إلا بعد مرحلة من التطور الذي يسلك مساراً ثوليباً... ذلك ما حدث في الأندلس⁽¹⁾، إلا أن تأثيرها حتى في حال انكماشها وتراجعها يبقى إذ لا يمكن طمس معالمها في الإقرار بالقول أن هناك ثقافة فاعلة تماماً وأخرى منفعة لا يرتكز إلى ما يبرز بشكل موضوعي، فالثقافة المنفعة تمارس تأثيراً من نوع ما هي الأخرى، إنها تأخذ وتصد في الوقت نفسه⁽²⁾. وليس كما ذهب برهان غليون إلى أن "الحوار بين ثقافات مختلفة هو تبادل غير متكافئ تفقد فيه بعض الثقافات روحها وتفتت وتضمحل، بينما تؤكد المراكز هيمنتها أو ترميخها"⁽³⁾، ذلك أن الحوار بين الثقافات المختلفة لا يكون بالضرورة تبادلاً غير متكافئ. وإن كان كذلك، فهل يمكن ~~الجزم بتفكك عدد من الثقافات وتدميرها~~⁴¹، إن الحوار بين الثقافات المختلفة يقود إلى تنوع ثقافي أو إلى تطور الثقافات المتحاورة أو عدد منها ولاسيما تلك التي تمتلك القدرة على التعبير ولديها الاستعداد الكامل على وفق متطلبات المرحلة كما "إن التعدد والتنوع الثقافيين يساهم في بناء هوية مفتوحة، متجاذلة مع الواقع قادرة على التطور،

(1) التراث والحداثة دراسات... ومناقشات 187-188.

(2) في الأسئلة والمثاقفة خيري منصور 102.

(3) الهوية هل هي تلة؟ 118.

إن أهم مكونات ثقافة الأطراف هي التي تقوم ببثها المركز تجاهها ويتم ذلك غالباً على يد النخبة مما يجعلها تمتلك "حضوراً سلطوياً"⁽¹⁾ وفاعلاً في تشكل هوية الأطراف على غرار هوية المركز وهذا ما نجده في البلدان التي فتحتها المسلمون ومنها الأندلس التي كانت تتخذ من الثقافة المشرقية مثلاً الأعلى، تتسج على منزلها بل تبذل أقصى وكدها أن تتبع جزئياتها. ولها في ذلك وسائل متعددة منذ الفتح الإسلامي. فهي تتشرب الثقافة المشرقية من مصادر مشرقية، رجالاً وكتأباً وتأليفاً، ورسائل وغيرها، وهي تقوم على جهود رجال كثرت رحلتهم منذ عهد مبكر إلى بذابيع الثقافة المشرقية⁽²⁾، إلى جانب جهود رجال مشاركة وادوا إلى الأندلس في مراحل زمنية متعددة، إلا أن الحالة انعكست تماماً في القرن الخامس الهجري والقرن اللاحق⁽³⁾.

لقد كانت الثقافة العربية الكلاسيكية تتعامل من موقع قوة مع غيرها من الثقافات، حيث كانت تنقل الأصل إلى لغتها وتدخله في ثقافتها بعد أن تبتلعه وتدخله في دائرة الأنا ثم تعيد إنتاجه كأنه لم يعد آخرأ بالنسبة لها بعد أن ترقى به إلى لغتها⁽⁴⁾. وعلى الرغم من هيمنة ثقافة المركز على الأطراف إلا أن المعطيات الثقافية التي تمتلكها الأطراف كانت تتفاعل مع ثقافة المركز وعن هذا التفاعل تولدت لها ثقافة خاصة هي عبارة عن مزيج بين الثقافتين. وإن خصوصية أية ثقافة إنما ترجع إلى جملة عوامل، منها الموروث الثقافي والمحيط الجغرافي والاجتماعي والنظرة إلى المستقبل والعالم والكون⁽⁵⁾. وإلى الآخر وطبيعة العلاقة معه.

(1) ميثاقنا الشَّبه والهوية مطاع صفاي 15.

(2) ملحق من الثقافة الأندلسية د. هاشم باهي 31.

(3) المعارضات في الشعر الأندلسي في القرنين الخامس والسادس الهجريين يونس طركي ملوم البجاري 46.

(4) بنظر: الثقافة العربية في مرآة الآخر عبد السلام بن عبد العالي (إت).

(5) بنظر: تكوين العقل العربي 13.

الآخر وأثره في تشكل الهوية

من خلال البحث عن معنى (الآخر) في معاجم العربية نجد أنه يعني (غير) أو أحد الشئين أو الواحد؛ فقد ذكر الأزهري إن معنى آخر: شيء غير الأول الذي قبله⁽¹⁾، وإلى مثل ذلك ذهب ابن سيده قائلًا: "والآخر: بمعنى غير، كقولك: رجل آخر، وثوب آخر، وأصله: آخر، أفعل من التأخر، فلما اجتمعت هزتان في حرف ولحد استقلت، فأبدلت الثانية ألفًا لمكونها وانفتاح الأول قبلها"⁽²⁾. أما الجوهري فقال: "والآخر بالفتح: أحد الشئين، وهو اسم على أفعل، والأثنى أخرى"⁽³⁾ أما (الآخر) بمعنى (الواحد) فقد ذكره الفيومي قائلًا: "والآخر بالفتح بمعنى الواحد ووزنه أفعل". قال الصاغاني: الآخر أحد الشئين، يقال جاء القوم فواحد يفعل كذا وآخر كذا، وآخر كذا أي وواحد⁽⁴⁾. ومما سبق يتبين لنا إن (الآخر) بمعنى (غير)، فإن يطلق هذا اللفظ (الآخر) على أحد الشئين معناه أن أحدهما غير الثاني لأنهما شيان وليسا شيئاً واحداً، مما يعني أن أحدهما ليس الثاني نفسه بل غيره وكذا الحال مع ما أورده الفيومي من أن الآخر يعني الواحد فالتقول: (جاء القوم فواحد يفعل كذا وآخر كذا) معناه وواحد غيره لأن الثاني غير الأول. فإن يوجد شيان فأكثر معناه أن كل واحد هو آخر بالنسبة إلى ما سواه وأن ما سواه هو آخر بالنسبة إليه، سواء أكان ذلك على مستوى العقال أم غير العقال، شريطة أن يكون هناك رابط يجمع بينهما أي أن يشتركا في جانب ما. ومن هنا فإن مفهوم الآخر مفهوم واسع وشامل، إنه يمتد ليشمل كل ما هو خارج الذات، فكل ما عداي هو غيري، وهو آخر بالنسبة لي إذا كان يشترك معي بخصائص معينة ويختلف في غيرها في الآن معاً؛ لأن "الغير لا يغدو آخر إلا إذا

(1) تهذيب اللغة (آخر).

(2) المعجم والمصباح الأعظم في اللغة (آخر).

(3) المسحاح - تاج اللغة وصحاح العربية (آخر).

(4) المسحاح المنير في غريب الشرح الكبير أحمد بن محمد الفيومي 50.

حَوْلَ عن تحديداته المهيمنة. الآخر هو المجال المقترح لإتصالي اللامتناهي عنا
عداي والتقائي اللامتناهي معه⁽¹⁾.

وعلاقة الذات أو (الأنا) بـ (الآخر) هي علاقة بالوجود، وثنائياً لم يعرف أنا
دون آخر⁽²⁾ فالذات حتى في فراقتها ليست معزولة عن الآخر ووجود أحدهما يفترض
وجود الثاني، لأن الآخر جزء من الذات، ونفي الآخر ينفي الذات.. إذ تصور الذات
لا ينفصل عن تصور الآخر⁽³⁾ فانا أحس بوجودي وأعرف هويتي وأكتشف ذاتي من
خلال (آخر) أبصره أو أتخيله، فـ" اكتشاف الذات يمر عبر الآخر"⁽⁴⁾ لكن صورة
الذات ومثلها صورة الآخر ليست ثابتة أو جامدة مع الزمن بل هي متغيرة المعنى
ومتغيرة الاتجاه تبعاً لتغير الأحوال والظروف⁽⁵⁾؛ لأن الأنا والآخر يتكونان من
مجموعة عناصر متداخلة ومتداخلة في الوحدة الكلية التي تعينه، وهذه العناصر
ليست ثابتة حكماً وإبدأ بل هي عرضة لتحولات وتبدلات تغير أوضاعها ومعها الهوية
الكلية التي تنظم فيها وينحها خصوصية كيانها⁽⁶⁾. ومن هنا فإن الهوية تتغير تبعاً
لتغير الأنا والآخر وطبيعة العلاقة التي تجمع بينهما على صعيد الهوية؛ إذ لا تتحدد
ذات بذاتها بقدر ما تتحدد عبر علاقتها بالآخر⁽⁷⁾. وهذه العلاقة لا تنحصر بمستوى
علاقة الفرد بفرد آخر داخل المجموعة أو خارجها بل تمتد لتشمل المستوى الجمعي
كذلك لأن الهوية تتحرك على ثلاثة دوائر متداخلة ذات مركز واحد؛ فالفرد داخل

-
- (1) في مسألة الهوية من جديد عبد السلام بن عبد العالي 10.
 - (2) التباسات الهوية ومأسرة الاختلاف بحث في (جدلية الأنا والآخر) كما تنبئ في نص مبرحي
طقوس الإشارات والتحولات للسيد الله وفوس سامي سويدان 22.
 - (3) صورة الآخر العربي ناظراً ومنظوراً إليه الطاهر لبيب 22.
 - (4) الرواية المغربية. وضع الهوية في العلاقة مع الآخر أحمد المتيني (نت).
 - (5) ينظر: المغرب بين الذات والآخر. الهوية بين الانقسام والوحدة مهدي يوسف حداد 157.
 - (6) ينظر: التباسات الهوية ومأسرة الاختلاف 23.
 - (7) ثقافة الصورة. الزهد المغربي المشترك وإشكالية الهوية حسين معلوم 81.

الجماعة الواحدة - سواء أكانت قبيلة أم طائفة أم حزباً... الخ- هو عبارة عن هوية متميزة ومستقلة، عبارة عن (أنا) لها (آخر) داخل الجماعة نفسها، تضع الأنا نفسها في مركز الدائرة في مواجهة الآخر. والجماعات داخل الأمة، هي كالأفراد داخل الجماعة، لكل منها (أنا) خاصة بها ولها (آخر) تتعرف على نفسها من خلاله. والأمة إزاء الأمم الأخرى هي كمساقبتها إلا أنها أكثر تجرّداً ولأوسع نطاقاً وأكثر قابلية للتعدد والتتبع والاختلاف⁽¹⁾.

إن أول صور الانتماء أو الاختلاف مع (الآخر) تتمثل باللغة التي هي "ولاء وانتماء وثقافة وهوية ووطن وشخصية... ومنهج للتفكير ونظام للاتصال والتعبير. فثقافة كل مجتمع كائنة في لغته، وفي معجمها، ونحوها وصرفها ونصوصها وفنها وآدابها"⁽²⁾ فاللغة التي تكون عامل توحيد وانتماء بين أبناء المجتمع، هي في الوقت ذاته عامل اختلاف والفرق وتباعد مع (الآخر) الذي يمتلك لغة مغايرة، فاللغة هي ما يميز هوية عن أخرى، وإن كانت الهوية ليست وفقاً على اللغة، وفي هذا الإطار فإن أكثر الهويات صفاءً ونقاءً هي التي يعرش أصحابها في عزلة تامة عن الآخر ولا تقصد بالعزلة عزلة مكانية حسب، بل عزلة في جوانب الحياة كافة وهذا غير حاصل في المجموعات البشرية حتى في عصورها الأولى. في حين أن الانفتاح على الآخر يجعل الهوية أكثر قابلية على الأخذ والعطاء، لكنه هو الآخر مرهون بدور النخبة وأصحاب السلطة والقرار ممن تقوم ثقافة المجتمع على أيديهم وليس بالضرورة أن يكون هؤلاء من الأصل القومي لهذه الثقافة لكي يعملوا على تعزيزها ونشرها وإجلاء هويتها، وهذا ما نراه في الثقافة العربية ذلك أن كثيراً ممن تعصبوا لها وساهموا في بنائها هم من أصول غير عربية لكنهم أصبحوا جزءاً منها بعد أن اندمجوا فيها وكانهم وجدوا أنفسهم من خلالها وذابت هويتهم فيها. "يذهب المرء إلى حارة لأنه يبحث عن

(1) بنظر: العولمة والهوية الثقافية (نت).

(2) الهوية والإبداع أ.د. أحمد علي كتمان 317.

نفسه، وإلى غيره لأنه يود أن يقد نفسه عن طوب خاطر⁽¹⁾ حسب تعبير (راشتر).

وفي جانب آخر نجد أن الدعوة إلى التجديد والخروج عن تقاليد الشعر العربي مارسها غير العرب، وهذا ما حصل في العصر العباسي ومن تلك ثورة أبي نواس على المظنة الطلثية قابلاً الدعوة إلى التمسك بالتقديم والاعتزاز به من قبل الأبناء العرب شعراء ونقاداً، لأنهم رأوا في دعوة أبي نواس تهديداً للهوية، وكذا الحال في كل دعوات التجديد في بداياتها. ومن مؤثرات الآخر ظهور الغزل بالمذكر، وهو نتيجة متأثر بالشعر الفارسي، فـ «في الفارسية لا يوجد دلالة على المذكر أو المؤنث، في العربية التذكير اتجه منحى آخر»⁽²⁾. ومن هنا فإن الذات ليست وحدها التي تشكل الهوية سواء أكانت فردية أم جماعية بل ثمة عنصر فاعل وجوهري وذو أثر بارز ومهم في تشكيلها وهو (الآخر) «وهل الهوية شيء آخر غير رد الفعل ضد الآخر ونزوع حاتم لتأكيد الأنا بصورة أقوى وأرحب»⁽³⁾. ويؤدي الآخر دوره في جوانب كثيرة، ففي الجانب المعرفي يدخل (الآخر) مع (الأنا) بوصفه شريكاً في المعرفة، لأن المعرفة قائمة على شراكة ضمنية بين (الأنا) و(الآخر) على المستوى الفردي وبين (نحن) و(هم) على المستوى الجمعي⁽⁴⁾. وعليه فإن الهوية الغربية لأي منا ليست في الحقيقة غير مزيج معتد من الهويات الجمعية التي تأتلف في النفس الإنسانية على نحو عجيب يمكنها من أن تسمح لوحدة منها بالسيادة على سائر الهويات الأخرى في ظرف زمني ومكاني محدد⁽⁵⁾ ولا يعني ذلك أن (الذات) تستسلم طواعية لتأثير (الآخر) دون أن تمارس ردة الفعل تجاه (الآخر)، فالذات تحرص على أن يكون لها

(1) الأناية وحسب الذات والمصلحة الذاتية، أريك فروم 236.

(2) للعريض والتقاء الثقافات (حوار مع الأستاذ إبراهيم العريض) علوي الهانسي وعبد الحميد المحادين؛ 115. والنسب للأستاذ إبراهيم العريض.

(3) مسألة الهوية-العربية والإسلام والغرب 17.

(4) الشراكة المعرفية بين (الأنا) و (الآخر) عبد الله مصطفى 220.

(5) المصدر نفسه 220.

حضورها وخصائصها التي لا تظهر إلا من خلال الاختلاف عن الآخرين لأنها تعي ذاتها والوعي بالذات، كما هو معروف، إنما يكون أو على الأقل يتبلور ويتعمق، من خلال الدخول في علاقة اختلاف وتغاير ونزاع مع (آخر) معين⁽¹⁾.

أما من حيث التشابه مع الآخر فإنه لا يوجد تشابه تام بمعنى النطاق بين الأفراد والجماعات، حتى صورة في المرأة فهي تشبهني لكنها ليست أنا لأنها لا تظهر أبعادي كافة، إنها صورة لهيكلتي الخارجي ولا تشغل العزل الذي أشغله في الوجود، إنها وجود ولكن في مكان آخر غير مكان وجودي إنها خارج ذاتي. ومع ذلك فقد يكون هنالك تشابه بين الأفراد والجماعات في جانب معين، سواء أكان هذا التشابه فكرياً أم فسيولوجياً، الأمر الذي يجعل التفاعل والاندسواء تحت هوية ما ممكناً، لكن هذا التفاعل بين (الأنثى) و (الآخر) 'على الرغم من كونه يشكل توطيفاً للوحدة الكلية الخاصة بكل منهما، لا يدرج جميع العناصر المكونة لها على قدر متساوٍ من الفعالية وفي جهة واحدة من التأثير. ذلك أن هذا التفاعل يتم على واحد من مستويات عدة متاحة غالباً بحسب المرحلة والأوضاع والإطار التي تتحدده⁽²⁾ ومن هنا تتشكل هوية دون غيرها ولكي تتوسع هذه الهوية تحتاج إلى عامل الوقت والتكرار ومصارعة الهويات الأخرى التي تقع في موقع (الآخر) وهذا يلعب على مستوى الأمة نجاه الأمم الأخرى والتي تحرس على أن تكون لها خصوصيتها التي لا تتحدد إلا بمواجهة أمة أخرى، أما في داخل المجتمع فلم يسهل لهذه الخصوصية أي معنى⁽³⁾. لذا فلا يمكن أن يطرح الآخر جانباً، مهما كان هذا الآخر ومهما كان مركزه وقوة تأثيره؛ لأن تنقيب الآخر هو الصمة الأساسية للهوية المغلقة⁽⁴⁾، ويتعيب الآخر ونجاهه وبالاتفاق على الذات فإن الهوية مستصابت بالجمود والانكفاء حتى لن نستطيع أن

(1) مسألة الهوية. الحرية والإسلام.. والغرب 38.

(2) القياسات الهوية ومأسورة الاختلاف 23.

(3) الهوية والثقافة والمساكنات الثقافية في البلدان النامية 17.

(4) في الهوية وأوهامها إلياس خوري 232. (نق).

تعرف ما وصلت إليه الأمم الأخرى والتطور الحاصل لها فتكون غير قادرة على معرفة مكانها بين الأمم. فـ "الأخر هو المرآة التي تسمح للذات بالتعرف إلى نفسها"⁽¹⁾.

إن (الأخر) قد يكون هو الخصم الذي يهدد الهوية، أو المنافس، أو المثال الذي يستقبلنا، أو غير ذلك، بل قد يكون (الأخر) متخيلاً ولذا فإن الآخر يشترك مع الذات في تشكل الهوية وإن أي مشروع للمستقبل يدينه الإنسان لنفسه لا بد من أن يؤخذ فيه بعين الاعتبار بصورة واعية، فعل (الأخر) أو ريدود فعله⁽²⁾. إن الذات تحاول أن تكتشف نفسها وتطرحها على الآخرين حتى المنضويين معها تحت الهوية الواحدة، وهكذا فإنها في طرحها لمشروعها تأخذ بعين الاعتبار ريدود فعل (الأخر) المنضوي معها في الهوية فضلاً عن غيره، لأن المجموعة المنضوية هي بمثابة المركز الذي تعمل (الذات) على تعزيزه وتقويته، وفي الوقت نفسه تحاول أن تفرض نفسها بوصفها أداة فاعلة بقوة متى ما امتلكت الجرأة الكافية، والشروط الموضوعية لطرح مشروعها، وقد يكون ما تطرحه عامل هدم للهوية المركزية، وهي تحاول - أحياناً - أن تجعل من نفسها مركزاً آخر إذا ما شعرت بأن ذلك المركز (القديم) يعمل على إذابة الذات وسلب إرادتها، لذا تحاول أن تؤسس لها هوية خاصة لأن مبدأ الهوية يصون الجماعة من الانحلال والاندماج في الآخر، ومن ثم الانتثار كجماعة متميزة ومستقلة⁽³⁾، فهي في عمل دائم ومستمر على البحث عن التمايز والاختلاف عن الآخر. وقد تعمل الذات على تشكل الهوية داخل الهوية، وإذا ما تهددت هذه الهوية المتشكلة حديثاً فإنها ستتشبث بالهوية الأم.

(1) في الهوية وأبعادها 231.

(2) مسألة الهوية العربية والإسلام والغرب 90.

(3) اعتيال الحقل د، برهان غليون 343.

المصادر والمراجع

الكتب:

- الأديب العربي نحيره عن الوحدة والتنوع، بحوث تمهيدية، مجموعة باحثين، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط1، 1987.
- اغتيال العقل، مجلة الثقافة العربية بين السلفية والتبعية، د. برهان غليون، التطوير، بيروت، ط1، 1985م.
- البيئة الأندلسية وأثرها في الشعر-عصر ملوك الطوائف، سعد إسماعيل شلبي، دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة 1978.
- التراث والحداثة-دراسات...ومناقشات، د. محمد عابد الجابري، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط1، 1991م.
- التعريفات، أبو الحسن علي بن محمد بن علي الجرجاني المعروف بالسيد الشريف، الدار التونسية للنشر، تونس 1971م.
- تفسير ما بعد الطبعة، أبو الوليد محمد بن أحمد بن محمد ابن رشد، دار المشرق، بيروت، لبنان 1986م.
- تكوين العقل العربي، د. محمد عابد الجابري، بيروت، ط8، 2002م.
- تهذيب اللغة، أبو منصور محمد بن أحمد الأزهري، نخ، عبد السلام هارون، الدار القومية للطباعة، القاهرة 1964م.
- النثابت والمنحول، أدونيس، أحمد سعيد، دار العودة، بيروت 1974م.
- الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، د.محمد فتوح أحمد، دار المعارف، مصر، ط3، 1984م.
- النصحاح- نأج اللغة وصنأاح العربية، إسماعيل بن حماد الجوهري، نخ: أحمد عبد الغفور، دار العلم للمالين، بيروت، ط2، 1979.

- صورة الآخر العربي ناظراً ومنظوراً إليه، الطاهر لبيب، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط1، 1999م
- قواعد النقد الأدبي، لاسل أبر كرمي، نقله إلى العربية: د. محمد عوض محمد.
- المحكم والمحيط الأعظم في اللغة، علي بن إسماعيل بن موده الأندلسي، تح: د. عائشة عبد الرحمن، معهد مخطوطات جامعة الدول العربية، مصر، ط1، 1958م.
- مسألة اليهودية- العربية والإسلام والغرب، د. محمد عابد الجابري، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط2، 1997م.
- المصباح المنير في غريب الشرح الكبير، أحمد بن محمد الفيومي، المكتبة العلمية، بيروت، (د.ت).
- المعجم الأدبي، جنور عبد النور، دار العلم للملايين، بيروت، ط1، 1979م.
- المعجم الفلسفي بالألفاظ العربية والفرنسية والإنكليزية واللاتينية، د. جمال صليبا، الشركة العالمية للكتاب، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان 1982م.

الدوريات:

- الأثنية وحس الذات والمصلحة الذاتية، أريك فروم، ترجمة محمود منقذ الهاشمي، مجلة ثقافات، البحرين، ع7-8.
- أوجه الهوية، جان ماري بونوا، مجلة الفكر العربي المعاصر، ع39، 1986م.
- البحث عن الهوية والعنف، د. أدونيس العكر، مجلة الفكر العربي المعاصر، ع17، 1981م/ 2 1982م.
- التباسات الهوية، ومأسوة الاختلاف، بحث في (جنسية الأنا والآخر) كما تبدى في نص مسرحي طقوس الإثبات والتحويلات لسعد الله ونوس، سامي سويدان، مجلة الفكر العربي، ع90، خريف 1997 م.
- التغيير والبحث عن الهوية، مطاع صفدي، مجلة الفكر العربي المعاصر، ع17، 1981م/ 2 1982م.
- تفاعلية الثقافة والشخصية من خلال نظرية الفعل البارسونية، عقيل لوري محمد، مجلة للمجلة الجامعة، لوباء، ع2-3، 2001م.
- ثقافة الصورة (الرصيد المعرفي المشترك وإشكالية الهوية)، حسين معلوم، مجلة البحرين الثقافية، ع38.
- الثقافة العربية.. هيمنة نسق الاستبداد، إبراهيم عبد الله علوم، مجلة ثقافات، البحرين، ع11 شتاء 2002م.
- جدل الأنا والآخر في الشعر الجاهلي، هلي مصطفى عشا، المجلة العربية للعلوم الإنسانية، ع76، خريف 2001م.
- المشاركة المعرفية بين (الأنا) و (الآخر)، عبد النبي مصطفى، مجلة ثقافات، البحرين، ع1.
- العريض والتقاء الثقافات (حوار مع الأستاذ إبراهيم العريض)، علوي الهاشمي

- وعبد الحميد المحادين، مجلة ثقافات، البحرين، ع1.
- في الأصالة والمتألفة، خيرى منصور، مجلة الفكر العربي المعاصر ع44-45، 1987م.
- في مسألة الهوية من جديد، عبد السلام بن عبد العالي، مجلة ثقافات، البحرين، ع13.
- القنسي والثقافي والتغيير - مفهوم السيادة العليا في الفكر الإسلامي، محمد أركون، مجلة الفكر العربي المعاصر، ع39، 1986م.
- المغرب بين الذات والآخر، الهوية بين الانقسام والوحدة، مهنا يوسف حداد، مجلة المناهل، المغرب، ع66-67.
- ملامح من الثقافة الأندلسية، هاشم ياغي، مجلة كلية الآداب، الجامعة الأردنية، عمان، مج2، أيار 1971م.
- ميتافيزيا الثبوت والهوية، مطاع صفدي، مجلة الفكر العربي المعاصر، ع17، لك1 1981م/لك2 1982م.
- نظرية الهوية بين التعدي والامتجابه، د.محسن خضر، مجلة الزاد، الشارقة ع24، 1999م.
- هوية القصيدة - المواقع الأنطولوجي من الشعر والنثر، بسام صالح مهدي، مجلة الطليعة الأدبية، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ع2، 2000م.
- الهوية كنص ممكن، محمد الأسعد، مجلة الفكر العربي المعاصر، ع17، لك1 1981م/لك2 1982م.
- الهوية هل هي ثعلبة؟ لدوة شارك فيها، برهان غليون وغلانغبيوم وآخرون ترجمة جوزيف عبد الله، مجلة الفكر العربي المعاصر، ع17، لك1 1981م/لك2 1982م.
- الهوية والإبداع، أحمد علي كتعان، مجلة جامعة دمشق للعلوم التربوية، مج2، ع2.
- الهوية والتحديث في مملكة البحرين، محمد نعمان جلال، مجلة ثقافات، البحرين، ع3، 2002م.
- الهوية والثقافة والسياسات الثقافية في البلدان النابتة، برهان غليون، مجلة الفكر العربي المعاصر، ع17، لك1 1981م/لك2 1982م.

الرسائل والأطاريح

- المعارضات في الشعر الأندلسي في القرنين الخامس والسادس الهجريين رسالة ماجستير، بونس طركي سلوم البجاري، كلية الآداب، جامعة الموصل، 1988م.
الإنترنت:
- التحول هل هو بناء للهوية أم تشويه لها؟ محمد أرزقي بركات، مجلة فكر ونقد ع12 www.algabrlabed.net
- الثقافة العربية في مرآة الآخر. عبد السلام بلعبد العالي، فكر ونقد ع56 www.algabrlabed.net
- العولمة والهوية الثقافية، عشر أطروحات، محمد عابد الجابري، فكر ونقد. www.algabrlabed.net
- في الهوية وأوامها، الواس خوري، مجلة الكرمل، ع62، 1999م. www.alkarmel.org
- مفاهيم إسلامية- الثقافة، محمد محمد الجوادي، موقع وزارة الأوقاف المصرية www.islamic-council.com
- الهوية الثقافية بين الخصوصية وخطاب العولمة الهيمني، الخميسي عبد الطيف، مجلة فكر ونقد ع14. www.algabrlabed.net

المبحث الثاني

الذات بوصفها آخرًا في شعر المتنبي

سعد حمد بونمن الراشدي

أ.د. منتصر عبد القادر الغضنفر

مهاد نظري

إن البدء بالكلام على الآخر يوحي بسؤال يطرح نفسه ألا هو: من هو الآخر؟ أم هو الخصم ضحية الرغبات المضمر؟ أم هو العدو الأبعد، المرفوض علناً؟.

إن حتمية العلاقة بين الذات والآخر تجعل من المستحيل الكلام على الآخر بمعزل عن الأنا أو الذات، فأينما وجد الآخر هالأنا وعلى نحو يديهي تكون مفاعلاً لهذا الآخر وبذلك فإن من الممكن أن يكون الآخر مرآة يقرأ من خلالها الأنا، فتصور الذات لا ينفصل عن تصور الآخر والعكس، ومن ثمة فإن نفي الآخر هو نفي للذات⁽¹⁾.

أ / في مفهوم الذات(أنا):

إن الحديث عن الآخر يقتضي حديثاً عن الأنا أو الذات لأنهما متلازمان فلا يوجد آخر من دون أنا مقارن به، ومن ثمة فإن الأنا هو العقل الشعوري، وهو يتكون من المشتركات الشعورية والذكريات والأفكار والوجدانات. إن الأنا مسؤول عن شعور المرء بهويته واستمراريته وهو من وجهة نظر الشخص ذاته يعتبر في مركز الشخصية⁽²⁾.

وكثير مما يكتب اليوم عن الذات والأنا مستمد مباشرة من جيمس الذي يعرف الذات أو الأنا في أكثر معانيها عمومية بـ أنها المجموع الكلي لكل ما يستطيع الإنسان أن يدعي أنه له: جسده، سماته، قدراته، ممتلكاته المادية، أسرته، أصدقائه، أعداؤه، مهنته، وهوايته، والكثير غير ذلك⁽³⁾.

أما ميموندس فيعرف الأنا تبعاً للنظرية التحليل النفسي بـ أنها مجموعة من العمليات هي الإدراك والتفكير والتذكر المسؤولة عن تطوير وتنفيذ خطة عمل

(1) ينظر: صورة الآخر (في مسألة الحرية) 22.

(2) نظريات الشخصية دوان شلتز (الأنا) 11.

(3) المصدر نفسه 599.

للوصول إلى إشباع الاستجابة للتبؤات الداخلية⁽¹⁾. كما يعرف الذات بـ "أنها الأساليب التي يستجيب بها الفرد لنفسه"⁽²⁾.

وأما مود فإن الذات عنده قد تكونت اجتماعياً ولا يمكن لها أن تنشأ إلا في ظروف اجتماعية ويوجد الاتصالات اجتماعية⁽³⁾، ويضيف "إنه يصبح ذاتاً في حدود اتخاذه لاتجاه الآخر والتعامل مع نفسه كما يتعامل الآخرون"⁽⁴⁾.

ويعني مصطلح الأنوية Egocentrisme حرفياً التركيز حول الذات (ذات = Ego) و (تركز أو محور Centrisme) ويقصد به باختصار: رد الأمور كلها إلى الأنا والانطلاق من وجهة نظر فردية والعجز عن رؤية أو اعتبار وجهة نظر أو رغبة خارجاً عن الذات، ومن ثمة فالأنوية هي ضد الضيرية = الاعتراف بالآخرين. وفي الأنوية يتركز الاعتبار كله والمحبة جميعها في الذات التي تتضخم على حساب العالم الخارجي الذي تنحصر قهرته بالقدر نفسه. والأنوية ظاهرة طفولية أساس لأنها تشكل إحدى مراحل النمو، وهي عقبة جديدة أمام التعاطف مع الآخرين والتفاعل معهم واعتبار مصالحهم وهم يتحولون عند الأنوي إلى مجرد أفكار تكرر في عالمه وكأن للكون قد وجد لخدمة مصالحه وتحقيق أغراضه. ويتصف الأنوي بدوافية تجاه رغباته ويشعر بالحقد والعين إذا لم تسخر له الأمور كلها⁽⁵⁾.

أما بشأن انفصال الذات أو الأنا وتوحيدها داخل النفس الإنسانية الواحدة وجعل جزء منها آخراً لها إلى أن تصل إلى حد الاعتراف فيقول فروم "إن جوهر مفهوم الاعتراف هو أن الآخرين... يصبحون غرباء بالنسبة للإنسان"⁽⁶⁾. ويعتقد فروم

(1) نظريات الشخصية (الأنا والذات) 4.

(2) المصدر نفسه (الذات والأنا عند سيمونسن) 601.

(3) ينظر: المصدر نفسه 608.

(4) المصدر نفسه (الذات عند مود) 607.

(5) ينظر: التخلف الاجتماعي منحل إلى سيكولوجية الإنسان المفهرج د. مصطفى حجازي 251 - 252.

(6) الاعتراف ريتشارد شامك 180.

أن أحد جوانب عملية التفرد يتمثل في أن المرء يصبح واعياً بكونه كياناً منفصلاً عن الآخرين، ويفترض أن تلك العملية تحدث على نحو تلقائي في مسار النمو الإنساني، فيربط الإنسان ابتداءً من مرحلة ما قبل الوجود الفردي برفاقه بروابط تنظمها التفرد. ومن ثمة فإن من يخترق يخفق في أن يربط نفسه كلياً بغيره من الناس⁽¹⁾.

أما جوليا كريستيفا فتقول "إن الآخر الغريب يسكننا على شكل غريب"⁽²⁾. ليقول سارتر "لوجود الآخر شرط لوجودي وشرط لمعرفتي لنفسي وعلى ذلك يصبح اكتشافي لدواخلي اكتشافاً للآخر كحرية تعمل إما لجانبى أو ضدى"⁽³⁾. ويضيف قائلاً "وعندما نقول إن الإنسان مسؤول عن نفسه لا يعني أن الإنسان مسؤول عن وجوده الفردي فحسب بل هو بالحقيقة مسؤول عن جميع الناس وكل البشر"⁽⁴⁾.

وقد لا نبالغ إذا ما ذهبنا إلى أن مفهوم الآخر يعد مفهوماً حديثاً على اختلاف التأويلات والمواقف الموظفة لمفهوم الحدائق. وفي الأحوال كافة فإن الآخر في الحدائق يعني المختلف القابل للاكتشاف، فالآخر (L'autre) يختلف عن الأنا (Lemoi) باتجاهاتها النفسية والسلوكية والمرجعية كلها؛ ذلك أن الأنا نفي للآخر بالضرورة ووجود أحدهما يقتضي غياب الآخر من وجهة النظر النفسية، والنقاء بينهما لم يصب أو لاخر يقتضي الحذر والتوجس والتكبر والروية.

(1) ينظر: المصدر نفسه 180 - 181.

(2) Jean-Rene. Admiral, et Edmond- marc. Lipiansky, Lacommunication interculturelle, Armand collin, paris, 1989, p. 143.

نفاً من الطابع الحضري 139.

(3) الوجودية مذهب إنساني جان بول سارتر 72.

(4) المصدر نفسه 46.

ومن الجدير بالذكر أن الآخر بوصفه مفهوماً ليس ثابتاً من المعنى بالأمر بل إنه صادر عن الطرف المضاد، ومن ثمة فهو مفهوم فلسفي يعني مجموع السمات والمؤلف المتوفرة عن الآخر⁽¹⁾.

ب/ في مفهوم الآخر:

إن الإسلام يقوم أساساً على الاعتراف بالاختلاف وقبول التنوع، كما أنه يعترف باليهودية والنصرانية ديانتين مساويتين ويجعل الإيمان بموسى وعيسى وسائر الأنبياء ركناً من أركانه، وكذلك يقر الإسلام الاختلاف بين الناس في الجنس واللون والدين بوصفه إرادة الله في خلقه، يدعم ذلك آيات وأحاديث منها قوله تعالى ﴿وَجَعَلَكُمْ شُعُوبًا وَقَبَائِلَ لِتَعَارَفُوا إِنَّ أَكْرَمَكُمْ عِنْدَ اللَّهِ أَتَقْوَاهُ﴾⁽²⁾. وكما يتضح ذلك في حديث النبي - صلى الله عليه وسلم - (لا فضل لعربي على عجمي ولا لأبيض على أسود إلا بالتقوى)⁽³⁾، أي بالعمل الصالح لخير الإنسانية. وكان السجال مع أهل الديانات الأخرى يدور حول الأمور المختلف فيها من العقائد وغيرها، على شكل دحض بالحجج العقلية لا غير. ولم نجد من المجانلين والمعاورين المسلمين من طعن في خصمه بسبب اللون أو العرق بل كان المجادل المسلم يحرص على التعامل مع أهل الديانات الأخرى بوصفهم أصحاب رأي مخالف لا خصوماً وأعداء.

ناهيك عن أن لفظة (آخر) مثلها مثل لفظة (غير) لا تعني في العربية النفي والسلب بل الاختلاف لا غير، ومن هنا فالأنا أو الذات في الفكر العربي الإسلامي يتم التعرف عليها عن طريق الإيجاب والاثبات⁽⁴⁾. كما أن مفهوم الهوية في الفكر

(1) ينظر: الآخر في الرحلة المغربية 415 - 416.

(2) المجرات 13.

(3) رواه أحمد في مسنده 411/5 عن أبي نضرة عن سمع خطبة النبي - صلى الله عليه وسلم - في وسط أيام التشريق.

(4) ينظر: مسألة الهوية، العروبة والإسلام... والعرب محمد عابد الجابري 193-195.

الإسلامي يتحدد بوجود الذات أما الأغوار فليسوا ضروريين إلا من أجل إيضاح الفروق والاختلافات⁽¹⁾.

إن الفرد في الإسلام يتمتع باستقلال ذاتي وفي الوقت نفسه يتمتع باستقلال تراتبي لوجود الصلة المشتركة بين المسلمين فعندما نتكلم على الأنا أو على الذات هو كلام عن الذات (الأنث) والآخر؛ إذ التراط مع (النحن) موجود عن طريق أداء الشهادة التي تؤكد واقع الشخص المستقل ووجوده الخاص⁽²⁾، فمن الجانب الميكولوجي يترتب عن الشهادة تأسيس علاقة مع الآخر ما دام الأنا والآخر يشتركان في أداء الشهادة فالأمرين يمثل جزءاً من (النحن)⁽³⁾.

وقد درجت الدراسات الخاصة بالآخر على التركيز على "المختلف إشيأ أو عرقياً أو حضارياً بمعنى واسع، لم يهتم الباحثون كثيراً على المستوى السوسولوجي، بالآخر المختلف فكرياً أو عقدياً وفي الوقت نفسه بالذي ينتمي إلى عرق أو ثقافة أو مجتمع واحد مع الآخرين وهنا يأتي الاختلاف من داخل ما نسميه تعميماً؛ جماعة "النحن" نفسها وتصبح الفكرة أو العقيدة أو الإيديولوجيا، وطناً جديداً أو مجتمعاً يجمع المنتسبين إلى الفكرة وقد دلل الواقع الراهن على أن اختلاف (الأخوة، الأعداء) في القضايا الفكرية والإيديولوجية قد يكون أكثر شراسة ودعوية⁽⁴⁾.

إن التكلم على الآخر اجتماعياً لابد له من أن يتطرق إلى العلاقات بين الجماعات الإنسانية لأن الآخر لا يكون إلا بوجود الاختلاف بين الجماعات وتميزها عن بعضها بالأراء ووجهات النظر ويتباين حياة كل منها ولا سيما في قضية طبيعة انتماء الفرد إليها وهي تتفق بشأن حقيقة إن انتماء الفرد إلى الجماعة شرط أساس

(1) مسألة الهوية، الحرية والإسلام... والفرق 194 .

(2) ينظر: الشخصية الإسلامية د. محمد عزيز الحبابي 28-29.

(3) المصدر نفسه 29.

(4) صورة الآخر (صورة الآخر المثقلة فكرياً؛ سوسولوجية الاختلاف والتكسب حيدر إبراهيم علي) 111.

لوجوده، وبعد الانتماء القومي والإثني أكثر الانتماءات بدوية لتوجه العالم في العصر الحديث على أسس قومية/إثنية.

إن الانتماء القومي والإثني والديني يعد من أقوى الانتماءات وأكثرها صموداً ومما لا شك فيه أن صورة (الأخر) سوف تتحدد من خلال الاختلاف بين هذه الجماعات⁽¹⁾. فالأخر ليس بالضرورة هو البعيد جغرافياً أو صاحب العداء التاريخي أو المتنافس الدائم إذ يمكن للذات أن تنقسم على نفسها ويحارب بعضها بعضاً⁽²⁾. وكذلك فإن هذا الآخر يتغير بحسب طبيعة العلاقات بين الجماعات ومصلحة كل جماعة في السياق الاجتماعي والسياسي مع الأخرى، فالتعددية قد يصبح صديقاً بعد حين والصديق قد يصبح عدواً في وقت من الأوقات⁽³⁾.

يحدد بعض الباحثين ثلاث صور للأخر: الأولى سلبية يبدو فيها الآخر خطراً على المجتمع وثقافته وتأسسها استراتيجية الرفض والطرد. وأما الثانية فأقرب إلى الحيادية المؤقتة، إذ لا يبدو فيها الآخر مقبولاً أو مرفوضاً بقدر ما يبدو متهدداً ليكون هذا أو ذلك وهذه الصورة تتأسسها استراتيجية الاحتواء بالتهنية. أما الثالثة فهي صورة الأخ الحامل لقيم إنسانية الذي يمكن أن يكون اختلافه مصدر ثراء وهذه الصورة تتأسسها استراتيجية التعاون والمواطنة. وهذه الصور الثلاث متداخلة في كل سياق اجتماعي وثقافي⁽⁴⁾.

إن ثمة ثلاثاً بين مفهوم (الذات) ومفهوم (الأخر) فاستخدام أي منهما يستدعي تلقائياً حضور الآخر؛ فصورتنا عن ذاتنا لا تتكون بمعزل عن صورة الآخر لدينا، كما أن كل صورة للآخر تعكس بمعنى ما صورة للذات.

(1) وآخر: صورة الآخر (الأخر العربي والأخر الفلسطيني والأخر الإسرائيلي في نظر الفلسطينيين في إسرائيل عزيذ حيدر) 700-701.

(2) المصدر نفسه (صورة الآخر المختلفة فكرياً: سوسيولوجية الاختلاف والتعصب) 111.

(3) ونظر: المصدر نفسه (الأخر العربي والأخر الفلسطيني والأخر الإسرائيلي في نظر الفلسطينيين في إسرائيل) 701.

(4) ونظر: المصدر نفسه (صورة الآخر في النزاع العربي فيكتورير كوتاستا) 600.

إن هذا التلازم بين الصوريين قد أبرزته أصال العلماء النفسين والاجتماعيين الذين اهتموا بالقضايا المتعلقة بالذات والآخر، وكانت أعمال وليم جيمس هي الأولى في هذا المجال؛ إذ أسست في نهاية القرن التاسع عشر أول نظرية سيكولوجية للذات⁽¹⁾، ثم طور جيمس مارك بالدين بعد ذلك رؤية تقاطعية اهتم فيها بعلاقة الذات بالآخر، فقد شدد على أن "الأنا والآخر... مولودان معاً"⁽²⁾.

وقد أسهم كل من تشالز كولي وجورج هيريت ميد في تأسيس النظرة الاجتماعية لمفهوم الأنا ومفهوم الآخر فذهب كولي إلى أن الذات (أو الأنا)⁽³⁾ هي مركز شخصيتنا وأنها لا تنمو ولا تتصح عن قراءتها إلا من خلال البيئة الاجتماعية، وأن الشعور بالأنا لدينا لا يبرز دون أن يكون مصحوباً بذوات الآخرين، وكذلك أشار كولي إلى مفهوم الـ(نحن) (We) أو الذات الجماعية (group self) وعلاقتها بانتماء الأنا إليها، وعن مدى تعاون أو اختلاف هذه الجماعات فيما بينها⁽⁴⁾، ومن دون الدخول إلى مزيد من التعريفات والشرح يمكن القول إن ثمة عنصرين أساسيين أكتت عليهما معظم الكتابات التي عالجت صورة الذات وصورة الآخر: العنصر الأول معرفي والعنصر الثاني تقييمي، وكلا العنصرين يتشكل خلال خبرة الذات مع نفسها وخبرتها مع الآخر.

ويعرف فتحى أبو العيدين صورة الذات بأنها "عمق تصوري تطوره لكائنات

(1) R. B. Burns, The self concept in theory, measurement, development and Behaviour (London; New York: Longman, 1979), pp. 6-12.

نقلاً من صورة الآخر 812.

(2) Msharif, self concept, "in: David L. sils, ed., International Encyclopedia of the social sciences (New York): Macmillan company, Free press, 1968), Vols. 13-14, p. 150.

نقلاً من صورة الآخر 812.

(3) لم يفرق كولي في كتاباته بين تعبير "الذات والأنا" بل استخدم اللفظين بمعنى واحد على خلاف عدد من العلماء.

(4) ينظر: صورة الآخر (حول مفهومي صورة الذات وصورة الآخر فتحى أبو العيدين) 812.

البشرية أفراداً كانت أم جماعات وتتجه وتتجه إلى نفسها ويتكون هذا النسق التسويقي من مجموعة من الخصائص الفيزيائية والنفسية والاجتماعية ومن عناصر ثقافية كالقيم والأهداف والقدرات التي يعتقد الأفراد أو تعتقد الجماعة أنها تنقسم بها⁽¹⁾. أما صورة الآخر فيعرفها بأنها 'عبارة عن مركب من السمات الاجتماعية والنفسية والفكرية والسلوكية التي ينسبها فرد ما أو جماعة ما إلى الآخرين'⁽²⁾. ويضيف أبو العنين قائلاً 'وتعني الإشارة إلى أمرين: أولهما أن صورة الذات وصورة الآخر قابلتان للتغيير والتعديل رغم ما يبدو عليهما من ثبات واستتباتية والأمر الثاني هو أن ما يتشكل لدينا من صور للذات أو للآخرين لا تكون دائماً وفي جميع الحالات نقية ومحددة، بل غالباً ما يختلط فيها الواقعي بالمثالي ويتداخل فيها الداخلي (أي رؤيتنا الحقيقة أنفسنا بالخارجي أي ما نريد إظهاره للآخرين من صفات خاصة بنا) وقد تتشكل صورة الآخر لدينا من عناصر انتقائية هي ما نريد أن نشتهى في أذهاننا عن هذا الآخر، في حين نغيب عنها عناصر أخرى لا نراها أو لا نريد رؤيتها أو الاعتراف بها.

إن العلاقة بالآخر وهي العلاقة الأساسية في إنتاج صورة الذات وصورة الآخر قد صارت موضوعاً للمعرفة العلمية سواء أكانت تلك العلاقات بين جماعات، أو طبقات، أو شعوب؛ إذ من دون معرفة الآخر عملياً يظل التعامل معه في حدود الصورة التي نراها أو نريدها أن تكون حتى ولو كانت هذه الصورة غير مطابقة للواقع⁽³⁾.

إن هذه العلاقة وما تنتجها من صور للذات وللآخر كانت ومازالت موضوعاً للإبداع الأدبي عموماً، ولقصصي بخاصة في مختلف الثقافات⁽⁴⁾. إن سبب استعلاء الفرد أو الجماعة على الآخرين واعتبار نفسه إن كان فرداً في حالة علو وتفوق

(1) صورة الآخر (حول مفهومي صورة الذات وصورة الآخر) 813.

(2) للمصدر نفسه 813.

(3) الطاهر تريب في حوار مع كلثوم السحي في (نحن والحرب) نفاً من صورة الآخر 813.

(4) صورة الآخر (حول مفهومي صورة الذات وصورة الآخر) 813.

والآخرين في حالة دنو هو "التمركز العرقي" ويشير هذا المصطلح إلى نظرة الفرد والجماعة إلى ثقافته على أنها الثقافة المتفوقة بالنسبة وأن هذه الثقافة هي مركز في كل شيء وما عداها ثانوي أو في مركز أدنى. وهذا من شأنه دفع أفراد الجماعة إلى تكوين صورة ذاتية لأنفسهم تنقسم بالتفوق والاستعالية وصورة نمطية للآخرين تنصف بالثمنية والاحتقار⁽¹⁾.

إن ثنائية الشرق/الغرب من أكثر العبارات تداولاً في الخطاب العرسي الحديث والمعاصر، كذلك استخدام عدد من الثنائيات عوضاً عنها كالأصالة/المناصرة، نحن/الآخر، الداخل/الخارج... الخ، والشرق اسم أطلقه الأوروبيون الكاثوليك على البلاد التي كانت خاضعة للإمبراطورية البيزنطية ثم أطلقه الأوروبيون على بلاد الإسلام فيما بعد، وكان مدلول هذا المصطلح يتحقق فلا يشمل إلا سورية ومصر وبلاد الرافدين، ويتسع ليشمل الجزيرة العربية وفارس وتركيا ثم امتد في مراحل لاحقة ليشمل الهند والصين واليابان وما إليها من بلدان آسيا. إلا أن المقصود بالشرق غالباً: (الشرق الأصول انقلابي) القديم الذي كان لجار والمناقض لأوروبا اليونانية والرومانية ثم لأوروبا المسيحية، منذ أن قامت جيوش أحد كبار الأكاسرة الفرس باحتلال اليونان إلى أيام انحسار مؤخرة جيش العثمانيين⁽²⁾.

أما أوروبا في قاموس العرب والمسلمين، فهي إما بلاد الروم أو بلاد الفرنجة... وتعبر الفرنجة يقصد به الكاثوليك ثم ضم إليهم البروتستانت. والفرنجة اسم يميزهم عن المسلمين وعن اليونان (الأرثوذكس) الذين يسمون روما. والفرنجة في ذلك الوقت يَتَوَلَّوْا للمسلمين «برابرة، مشركين، مع ما في نظرة المسلمين إلى الحضارة المسيحية، وإلى المسيحية ذاتها من تسامح وتساهل أكبر بكثير مما في

(1) ينظر: المصدر نفسه (التعميط الاجتماعي حلمي خضر ماري) 767.

(2) ينظر: (الغرب والشرق الأوسط برنارد لويس) 2 نغلاً من (نحن والآخر) دراسة من منشورات اتحاد الكتاب العرب 1997.

نظرة أوروبا المسيحية المعاصرة التي تنظر إلى الإسلام على أنه كله شر⁽¹⁾.

لما الشرقيون وطبيعة نظرهم إلى الآخر فيقول فيها ياسين النصير "من طبيعتنا نحن الشرقيين أن نرسم صورة ذهنية - لغوية - للآخر وهي صورة أقل ما فيها إنها غير واضحة عما نعنيه بـ (الآخر)"⁽²⁾.

إن الأنا إنما تتحدد عبر الآخر ماضياً وحاضراً ومستقبلاً وبذلك يكون لتحديد الأنا لنفسه معطيات تعتمد على الماضي مروراً بالحاضر لتصل إلى المستقبل الذي يكون للآخر نصيب فيه، ومن هنا يمكن القول إن كل تفكير في المستقبل هو في جزء منه على الأقل عبارة عن بناء علاقة جديدة مع الآخر أي الطرف المزاحم في الماضي والحاضر، أحدهما أو كليهما فضلاً عن كونه المناس في المستقبل⁽³⁾. وربما لم يكن هناك تفكير بالمستقبل لولا وجود الآخر⁽⁴⁾، بل إن كلاً منهما نوعاً ما يعتمد على الآخر في التراكم المعرفي والثقافي. إن الحاجة إلى معرفة النفس والعالم تعتمد على الآخر على هذا النحو أو ذلك، بهذه الطريقة أو تلك؛ فالتدريج دائماً يقيم من الآخر وبناء على هذا التقييم يكرن حسناً أو سيئاً، فالهوية تحتاج إلى آخر لتتميز إزاءه، وبذلك سوف تحتاج إلى اللغة الطبيعية وسيلة للإفصاح عن هذه الهوية؛ لأن اللغة الطبيعية مؤسسة إنسانية لا توجد إلا بوجود الآخر⁽⁵⁾.

إن الهوية الفردية ليست إلا مزيجاً معقداً من الهويات الجمعية التي تتألف في النفس الإنسانية، "والم تأمل في تاريخ الحضارات الإنسانية وتبين أنها وإن حملت أسماء

(1) ينظر: (الغرب والشرق والأوسط برنارد لويس) 38-39 فلاً من (نحن والآخر).

(2) صورة الآخر في المتخيل الشرقي بغية الجغرافيا الحية ياسين النصير 84.

(3) مسألة الهوية العربية والإسلام.... والغرب 91.

(4) ينظر: المصدر نفسه 90، إن أي مشروع للمستقبل يبنيه الإنسان لنفسه لابد أن يأخذ فيه بعين الاعتبار... فعل الآخر أو زود فعله (آخر اليوم) و (آخر الغد) ذلك لأن الإيمان اجتماعي بطبعه فمستقبله مثل حاضره (مشترك) بطبعه أيضاً.

(5) ينظر: الشراكة المعرفية بين الأنا والآخر عبد النبي مصطفى 220.

وصفات تنتمي إلى لغة ما (الحضارة اليونانية) أو أمة ما (الحضارة الصينية) أو قارة ما (الحضارة الأوربية) أو دين ما (الحضارة الإسلامية) فإنها جميعاً حضارات مولدة لتدين بوجودها لإسهام الأمم الأخرى. وإنها في الحقيقة مؤسسة على شراكة معرفية تتجاوز حدود اللغة والأرض والأمة وغيرها. بمعنى أن المعرفة الفردية والجمعية قائمة على شراكة ضمنية بين الأنا والآخر على المستوى الفردي وبين النحن والهم على المستوى الجمعي⁽¹⁾، على أن ذلك كله لا ينفي ما أثبتته مجموعة من الدراسات من أن لكل شعب ثقافته الخاصة مع ما يحتويه من أديان متعددة جغرافيته هي أساس ثقافته، وما حصول الحروب الصليبية في أوروبا وزحفها إلى الشرق العربي إلا لغاية وهو تطهير جغرافيتها من جغرافية الآخر، وما إلغاء الديانة الإسلامية من الأندلس ومعاربتها إلا وجهاً لتلك الحروب⁽²⁾.

فئات المتكسبي بوصفها آخراً

تتطلع النفس البشرية بفطرتها إلى العلو والكمال، وهي في تطوعها تبحث عن النموذج للعالي والصورة المثلى، والإنسان يحب ذاته ويحاول أن يضفي عليها كل ما يلبي بها من صفات التميز والتفرد ويوظفها به لذا يشعر بالراحة حينما يمدحه الآخرون، وإذا تحدث عن نفسه يخصها بما يعطي من شأنها، ويتجاوز أخطأها ويحسن من سيرتها، أما إذا جاء إلى ميدان الشعر فإنه يلجأ إلى القفر⁽³⁾.

وقد أمتاز المتكسبي بهذه الصفة أيما امتياز فكان فقوراً بنفسه كثير الاعتداد بها، مما تسبب له في عداوة كثير من معاصريه من الشعراء وهي عداوة إذا ما تمصقت بين الشعراء تكون بشئ العقلي - على حد تعبير المتكسبي نفسه - فضلاً عن خبرهم من حكام وسادة ومتقين بل ممن دونهم من الناس وتاريخ الشعر العربي مليء

(1) ينظر: المصدر نفسه 220.

(2) ينظر: صورة الآخر في المنقول الشرقي بنه الجغرافيا الحية 86-87.

(3) ينظر: ظاهرة الصراع في النص الشعري قبل الإسلام عبد الجبار حسن علي 173.

بالخصومات والنقائض التي جرت بين فحول الشعراء، منها ما كان متصفاً من أجل إظهار المهارة الشعرية، ومنها ما كان حقوباً تملؤه للبغضاء والحقد.

إن نبوغ المتنبي الشعري، وقدرته على كسب ود الممدوحين، فضلاً عن احترازه الكبير بنفسه وبأصالة أرومته، وثقته بقدراته الأدبية والسياسية والإدارية دفعته إلى العز برفسه في موازنة مدحه الآخرين حتى إن معظم قصائده في المديح لا تخلو من لخر بنفسه بل إنه في بعض منها يكاد يتفوق بما يضيفه على نفسه من صفات على ممدوحه، فـ «ما الآخر إلا مناسبة لإظهار أنا»⁽¹⁾.

فها هو يبرز (أنا) ليدلل على علو شأنه بين الشعراء إذ يقول⁽²⁾:

أنا الذي نظر الأعشى إلى أدبي وأسمعت كلماتي من به صم
أنا مـ جفوني عن شواهدا ويسهر الخلق جزاها ويختصم

لقد رأى المتنبي ذلك الآخر/المتنبي، أعلى قيمة من أي شخص في هذا الكون، مترجماً ذلك في شعره، حتى رأى الدكتور مصطفى الشكعة أن (الأعشى) الذي قصده و (الأصم) كذلك هو الأمير، أو الأمراء عامة، ليذهب إلى أن هذا غير مقبول على الإطلاق منه وهو يوجه مثل هذا الشعر إليه؛ ذلك لأن القصيدة كانت خطاباً وليست مدحاً⁽³⁾.

إن من غير المعقول في ضوء معرفتنا بعلاقة المتنبي بهذا الأمير على الرغم من كل ما حاق بها من مشكلات ومنقصات، أن يعني المتنبي سيف الدولة بهذين البيتين، أولاً؛ لحبه الكبير له وهو الذي قضى في كنفه أطول مدة قضاها في كنف ممدوح له، وثانياً؛ إن المقصود بهذين البيتين كان الشعراء المتحاملين عليه، والنقاد

(1) صورة الآخر (جند أنا والآخر حسن حنفي) 290.

(2) التبيان 367/3.

(3) بنظر: أبو الطيب المتنبي في مصر والعراقين مصطفى الشكعة 99.

ولاسيما اللغويين منهم الذين كانوا يتسقطون له الأخطاء والهفوات في شعره، خاصة بعد أن زادت مؤامرات حساده - من هؤلاء وغيرهم - وأوشك على الترحيل بسبب نفاذ قدرته على احتمالها فضلاً عن أن في قوله عموماً يفترض أن الذي ليس له اهتمام بالشعر ولا سماعه ولا نظر له فيه، مُكْتَلِياً عن الولحد منهم بـ(الأصمى) و (من به صمم) قد صار يهين بشعره لجماله وجودة مجبكه، حتى إن اللغويين والنقاد لو يشغلون بما أُنشئ به في حين يزعم هو بالراحة بعد أن مُنغلهم بما جُود وأُدع، ومن ثمة فمن غير المنفع أن يكون قصد المتنبي من ذلك ما ذهب إليه الدكتور الشكعة داهيك عن أنه يريد البقاء عند سيف الدولة وعدم مغادرته مصرحاً في البيت الأخير بالمحبة لسيف الدولة وأن ما جاء في قصيدته تلك لم يكن إلا عتاب محبة لا غير، فيقول⁽¹⁾:

هذا عتابك إلا أنه مقة قد ضُئِنَ الذر إلا أنه كُئِم

وهل يمكن أن يكون ضمن ذر شيء من السوء؟

ومن شعره الذي برز فيه أنه حتى وردت ثمان مرات في بيتين قوله⁽²⁾:

أنا ابن القمام أنا ابن المساء	أنا ابن الضراب أنا ابن الطعان
أنا ابن الفيلالي أنا ابن القوامي	أنا ابن السروج أنا ابن الزهاني

إن اعتماد المتنبي على الجملة الاسمية التي مبتدأها ضمير المتكلم الذي قد جعل منه المتنبي "أخراً" يفترض به ليدل على القوة والثبات والأنفة⁽³⁾.

(1) الفيلاني 374/3، مقة: المحبة والمودة.

(2) المصدر نفسه 189/4، الرعان: جمع رعن وهو ألف الجمل الذي يندر منه، قبل الكثير بشأن نسب المتنبي من صادق ولقائح، معل ومثلل؛ وذلك بسبب الغرض الذي لف هذا الأمر على ثرهم من محاولات الدارسين الكشف عنه. ينظر: مع المتنبي طه حسين، والمتنبي محمود محمد شاكر، والمتنبي يسرود أباء عبد الخني الملاح.

(3) ينظر: الرحلة في شعر المتنبي مئسر للشيخوري 220.

ولا ننسى أن الظلم الذي يرى المتنبّي أنه قد وقع عليه من مجتمعه دعاء إلى تحدي الآخرين عبر إيراد (أناء) وفخره بها⁽¹⁾، ولأسوما ما يتعلّق بنسبه وهو نسب يخلق في النفس الثقة ويملؤها بالجرأة⁽²⁾، بل إنه أحياناً يعطي من شأن نفسه على شأن قومه متجاوزاً الأعراف العربية التي ترفع التمسب فوق الأفراد فيقول معتداً بنفسه⁽³⁾:

لا بقومي شرفك بل شرفوا بي	وينفسي فخرت لا بجدودي
ويهم فخر كل من نطق الضا	د وعود الجاني وغوث الطريد
إن أكن معجباً فعجب عجب	لم يجد فرق نفسه من مزبد
أنا بزب الندى وربّ القوالي	وسمائم الحدا وغوث الحصيد

إن هذه (الأناء/ الآخر) الترجمة تصح عن نفسها وتدعي أنها الشرف لقومها وليس العكس مع أنهم فخر العرب وملجؤهم، وهذا البيت الثاني لعنراس أورده نفعاً لما يتوهم في البيت السابق من كون جنوده ليسوا أهلاً لأن يفخر بهم⁽⁴⁾.

ثم يزيد الاعتداد والفخر بـ(الأناء) في ذروة التوافق مع الآخر/ذاته نفسها بما في البيت الثالث من إصجاب بها، كان أحد أوجه التحرير عنه تكرار مشتقات فعل الإصجاب ثلاث مرات في الشطر الأول، وتصريحه بأنه لم يجد من هو أعلى شأنًا منها في الشطر الثاني، ومما في البيت الرابع من إخبار عنها بكل ما يرتفع بها إلى العزلة التي لا يدانيها فيها مدان.

ويأتي استخدامه لواء المتكلم في قوله (قومي، بي، نفسي، جدودي) وتاء الفاعل في (شرفت، فخرت) لتأكيد شعوره بحظمة نفسه وشدة عذابه بها، وهكذا نفعه

(1) بنظر: طاهريّة (الأناء) والانس) في شعر المتنبّي هادي محبي الخلفي 56.

(2) الخوف في أدب المتنبّي د. محمد عبد الرحمن شعوب 60.

(3) الكهان 322/1.

(4) كتاب الحرف الشيب في شرح ديوان أبي الطيب الشيخ ناصيب الهارجي 17/1.

هذا الشعور إلى الانتمساب إلى نفسه، كما لو كان أصلاً لذاته ونسباً لشخصه حتى يصل به الحال إلى أن يستغن عن الأتمساب والأحساب⁽¹⁾.

إن فخر المتنبي كان بعيداً عما كان عليه الشعراء من ثخن بالأصل أو النسب وفخر بالأباء والأجداد، فقد وجد لنفسه منهجاً جديداً هو أن يفخر بنفسه ويتغنى بمجده ويموهه ويتفوقه؛ إذ تتحصن الذات حول مركزها من وجودها وجوهر استماريتها تؤكد ويؤكدها تحميه وتحتمي به وكثيراً ما تلجأ للذات إلى تضخيم مزايها ولو على حساب تخبين الآخر فما دام الدفاع عن النفس مبدأ مشروعاً فكل أسلحته مشروعة مبررة⁽²⁾.

ولعل ذلك كله -الذي يفيس به شعره- يرجع في بعض مهم منه إلى الإحساس العميق بالهزم وإلى وهن العلاقة بينه وبين الآخرين، حتى غدت نرجسيته تعويضاً عن ذلك الوضع النفسي والاجتماعي المتعب حين تتنافس كمية العطف المتلقاة من الآخرين بعد الفرد إلى تعويض وتلخص في أن يقوم هو بإهداق للحنان على نفسه... ويأتي تعاطف الذات مع ذاتها بمثابة آلية دفاعية تحول نون الانهيار الداخلي⁽³⁾. وهكذا جعل المتنبي من أناه/آخرأ يخاطبه شاكياً إليه وعائناً عليه حيناً، ويمجده سامياً به ومدافعاً عنه حيناً آخر، مبرراً عن التوافق التام معه.

إن مقولة النرجسية ليست قيمة سلبية في شعر المتنبي بل هي إيجابية حفل بها شعره لتكون من مآثره لا من مثالبه، فقد كانت بمثابة حافلة وقرة دافعة نحو تمجيد الذات الثالثة إلى التحرر وبلوغ الكمال الإنساني عبر مقولة أساسية أو فلسفة ثابتة وهي إرادة القوة، ولقد ظل المتنبي يشيد بهذه الفلسفة طيلة حياته الشعرية⁽⁴⁾.

(1) ينظر: الخوف في أدب المتنبي 67.

(2) صورة الآخر (الذات العربية المتضخمة: إدراك الذات المركز والآخر الجواني مقام ساري) 377.

(3) لماذا صعد المتنبي يوسف سياسي اليرموك 4.

(4) ينظر: لماذا صعد المتنبي 9.

ومما لا شك فيه أن اعتداد المتكبي بشعره صورة من صور الاعتداد بنفسه⁽¹⁾.
يقول⁽²⁾:

وما لثنت من شعر تكاد بيوتُهُ إذا كُتِبَتْ يبيحُ من نورها الحبر
وهذا الاعتداد لم يقتصر على وضع أو موضع بعينه بل امتد طوال حياته⁽³⁾.

لم يألُ المتكبي جهداً في أن يجرّد من نفسه شخصية مترفعة كلما منحت له
الفرصة لذلك وغالباً ما كان هو الذي يصنع تلك الفرص. ومن ذلك مثلاً أن أحدًا لا
يبازيها ولا ينازلها بل ولا يشبهها، فقول⁽⁴⁾:

أمدّ عنقُ تشبيهي بما وكأله لما أحدٌ فوقي ولا أحدٌ مثلي
وذني وإباف وطرفي وذابلي نكنّ واحداً نلقُ الوري وانظرنّ فعلي

إن التوافق مع الآخر/ذاته كان في مثل هذا الموضع في قمته؛ فقد رفض أن
يشبه بأي شيء مهما كان مشبهاً إلى ذلك بذكره أداتين للتشبيه هما (ما) و (كأنه)،
وقد عاب عليه بعض من الباحثين استخدام (ما) في التشبيه⁽⁵⁾.

لقد استخدم الشاعر صميم المتكلم وعزّ الفعل لل(أنا) التي ترى في (الآخر) خارجها
دنواً وضغطاً لأن لا أحد فوقها ولا حتى مثلاً، وقد استخدم باء المتكلم في (تشبيهي، فوقي،
مثلي، طرفي، ذابلي، فعلي) لقوم بمهنتها في تضخيم (الأنا) في مواجهة (الآخر) خارجها.

(1) ينظر: (المتكبي شاعر العظمة والطموح د. منجي الكحي) ضمن كتاب المتكبي ماله الدنيا
وشاهل الناس، مجموعة دراسات من وقائع مهرجان المتكبي، وزارة الثقافة والفنون العراقية 132،
والمحصول الفكري للمتكبي سهيل عثمان ومثير كنعان 322.

(2) التبيان 157/2.

(3) ينظر: التبايل الشعري عند أبي الطيب المتكبي د. طه مصطفى أبو كريشة 121 - 124.

(4) التبيان 161/3. طرفي: الطرف؛ القريب الكريم، ذابلي: الذابل هو ما لان وأهتز من الزجاج.

(5) ينظر: الصبح المدني عن حوثة المتكبي للشوخ يوسف البهجي 224.

وعندما دمج نفسه بسيفه وفروسه ورمحه استخدم ضمير الجمع في قوله (نكن) فجعل من هذه الكتلة المتجانسة من نفسه وسيفه وفروسه ورمحه واحداً (ينلئ) الوري كلهم وبنارزهم، ولأسوأ أعداءه. إنه يريد الانصاف لنفسه من خلال قدرته على فعل أشياء كثيرة فيما لو أتاحت له فرصة أو توفرت لديه الإمكانيات لتحقيق ذلك.

ويأتي استخدام العطف الواو ليؤكد معنى الجمع والضم والتوحد، فالمعتني في فخره يرتفع فوق البشر جميعهم وكأن يميزه هذا حقيقة لا مجال للشك فيها وهذا مظهر من مظاهر الإحساس بالعظمة⁽¹⁾. و "لا جرم أن ما يدعو إليه المعتني هو شيء متأصل في الذات العربية ومحدد لكيونيتها إنه مفهوم الأنفة والرجولة وتمجيد الأنا"⁽²⁾.

إن اعتزاز المعتني بنفسه وتقنه المطلقة بإمكاناتها جعله في أحد صور تعبيره عن ذلك يشبه نفسه بالأنبياء مما عُدَّ تجاوزاً على النغم الدينية الإسلامية حتى اتهم جراه ذلك بأدعائه النبوة. يقول⁽³⁾:

أنا في أمة تاركها الله غريبٌ كسائح في ثوب
ويقول⁽⁴⁾:

ما مقامي بأرض نخلة إلا كمقام المسيح بين اليهود

فهو يقدم الآخر/أنا على أنها غريبة، والغربة هنا ليست بمعنى غربة المكان وإنما غربة الفكر والنفس والروح وكذلك فإن ياء المتكلم هنا هي الذات هي الوجه الآخر للأنا⁽⁵⁾.

(1) ينظر: المنتهى الإنسان والشاعر بين أبي شام وأبي فراس نورة صالح الشعلان 137.

(2) لماذا صمد المعتني 9.

(3) التبيان 324/1.

(4) التبيان 319/1. أرض نخلة: قرية لبني كلب على ثلاثة أميال من بعلبك.

(5) الرحلة في شعر المعتني 26.

ومن الباحثين من رأى أن تشبيه المتنبى نفسه بالأنبياء هي أنه إنما يعتبر رسالة الفن كرسالة النبوة تخدم كل منهما الحياة البشرية من ناحيتها الخاصة بها، ومن أجل ذلك يجب تعظيم صاحبها، وأن يعطى حقه من الإجلال والإكبار⁽¹⁾.

والملاحظ أن المتنبى يتقرب به (أناء) بوصفها آخر ما ينبع من ذاته في التعامل مع الآخر الخارجي، سواء أكان هذا الآخر الخارجي متوافقاً أم متبايناً وذلك لتقته الكبيرة بنفسه وإمكاناته الذاتية. وعلى العموم فإن صورة الذات وصورة الآخر متلازمان فاستخدام أي منها يستدعي تلقائياً حضور الآخر⁽²⁾.

وإذا كان الشعر الذي تقوم فيه الأنا تماماً مقام الشاعر يعد بالضرورة أكثر علواً من ذلك الشعر الذي ترمز فيه (الأنا) لا للشاعر وإنما لقناعه⁽³⁾ فإن (أنا) المتنبى لم تكن إلا هو نفسه؛ فلقد كان أبو الطيب يعني ما يقول ويحس بحاسة نافذة فلم يكن كبراهه متصنعاً ولا شعوره بذاته زائفاً وإنما كان قد عرف قدر نفسه فرفعها لما تستحق من رفعة⁽⁴⁾.

ويقول⁽⁵⁾:

أنا صخره الوادي إذا ما رُوجمت وإذا نطقت فإنتي الجوزاء

لقد جمع المتنبى في هذا البيت بين صورتين للتشبيه البليغ، وفيه إشارة إلى نبوة واضحة وضخمة فلاعتقاد والتوافق مع النفس، ويجمع بين الصورتين طابع العنف والقوة فالشطر الأول يمثل القوة وعدم التزعزع، ففيه التحدي. والشطر الثاني أراد به علو المنزلة؛ فملكية النطق بالجوزاء هو تشبيه بالخطيب الذي يرتقى المنبر، فيعلو

(1) جبران المثمنة في المتنبى لمسيلة خنقية طاهر الطناني 1183.

(2) ينظر: صورة الآخر (صورة الذات وصورة الآخر) 812.

(3) ينظر: لماذا سجد المتنبى 13.

(4) أبو الطيب المتنبى وطرأه التمرد في شعره د. وهير غازي زاهد 59.

(5) القبيان 15/1.

على الناس ليسفوا إليه، فكان الممسخ في الجمع بين هذين المعنيين (مسخة الوادي والجرزاة) إظهار قوتي الجسم والعقل⁽¹⁾، وهي سنة قد منها أبو الطيب في الغفر وهي الاعتزاز بالنفس والغفر بالذات⁽²⁾.

إن مسوغات حضور الأنا والعناية الفائقة لهما برسم صورة شخصيته بعد وفاة كبيراً من طرف المكتبي للتقاليد الشعرية العربية الأصيلة التي تسمح بظهور الشاعر في شعره⁽³⁾، وإن كان قد فاق سواء من الشعراء في ذلك الظهور حتى غدا خصيصاً فنية ومعنوية تحمل مدى واسعاً من الأبعاد والتأثيرات، ولعل لخصوصية تجربته ومدى موهبته الأثر الأهم والأقوى في ذلك.

لقد وردت (أنا) المكتبي في تسعة وخمسين بيتاً من شعره والملاحظ أن ذكر (الأنا) قد قل عنده خلال مدة اتصاله بسيف الدولة نتيجة شعوره بالاندماج في هذا المجتمع من حوله مادام يلتزم بأمر سيف الدولة تحديداً، ذلك الأمير المعلم العربي الشاب الذي وجد فيه ذاته⁽⁴⁾.

إن مما تجدر الإشارة إليه أن آخر قصيدة قالها وهو يودع عضد الدولة، قبل مقتله في أثناء طريقه إلى الكوفة، قد تضمنت في البيت الأخير منها (الأنا) وذلك في قوله⁽⁵⁾:

وما أنا خيرُ مهج في هواي يعودُ ولم يجدْ ليهِ إمساكاً

فلولا أنه كان بيت بعده في شعره لكأنت (أنا) آخر ما نطق به الشاعر قبل مقتله.

ويبدو أن استخدام الضمير (أنا) بكثرة عند المكتبي كان بقصد تحدي

(1) ينظر: الصورة المجازية في شعر المكتبي جليل رشيد فالح 58 - 60.

(2) ينظر: الحرف في أدب المكتبي 71.

(3) ينظر: لماذا صعد المكتبي 13 - 14.

(4) ينظر: طاهرية (أنا) والآخرين في شعر المكتبي 56-57، والقبان 396/2.

(5) القبان 396/2.

(المجموع) الذي ظلّمه فيحاول بذلك إخفاء (نحن) التي مثلت ذلك المجموع الذي ظلّمه، فكلمنا استتعر بشيء من التوافق الاجتماعي وكان هذا قليلاً، برزت نحن للوجود وبالعكس. وتجدد الإشارة كذلك إلى أن المتنبي ذكر (نحن) في شعره في اثنا عشر بيتاً، ستة أبيات منها قالها في كنف سيف الدولة، وتعد هذه نسبة كبيرة مقارنة بمجموع ما ذكره، ويمدّد بفائه عند سيف الدولة التي بلغت تسع ملوات، علماً أنها لم تكن كلها من دون مشاكل ووشايات⁽¹⁾.

إن إعجاب المتنبي بنفسه وثوابه معها يمتدّد إلى أسس واقعية، منها قوة الشعاعية واتساع دائرة المعارف واتصاله بسيف الدولة وتقديره لقيمة الرسالة التي يحملها وهي بعث المجد العربي وإحياء ما انتثر من سلطانه⁽²⁾. وإذا ما كانت شهادة الآخرين ضرورية للذات التي طالما نادى بها المتنبي؛ ذلك أن الإنسان ينظر إلى نفسه عبر عيني الآخر⁽³⁾ فكيف لو كان هذا الآخر هو ذاته التي يعتز بها؟

ومن التوافق مع الذات ما نصبه المتنبي إلى نفسه من معرفة دواعي العز والأكفة كلها وهي عنده الحرب والقتال والرحلة إلى حيث يتلمس مواطنها، والعلم والمعرفة - وإن شئنا التخصص قلنا الألب والشاعرية - مكّنتها بالقرطاس والقلم. يقول⁽⁴⁾:

فالحيلُ واللُّيلُ واللبداءُ تحرفني والمنربُ والطعنُ والقرطاسُ والقلمُ

نقد أشار المتنبي في هذا البيت - فيما أشار - إلى بعدي الزمان والمكان، بما فيه من أدوات وحركة وانتقال ووسائل فعل مجيد⁽⁵⁾. إن طبيعة حياة المتنبي التي

(1) ينظر: طاهرتا الزُّلْ (أنا) وال(نحن) في شعر المتنبي 56.

(2) ينظر: المتنبي بين ناقدته في القديم والحديث د. محمد عبد الرحمن شعيب 297-298.

(3) المبدأ الحواري 125.

(4) البيان 369/3.

(5) ينظر: تجليات العظمة في شعر المتنبي د. أحمد زاهد محبك 227.

عاشها في الصحراء والبادية وأحبها، دعوته إلى أن يعد نفسه مركزاً في هذه الصحراء ومن هذا المركز تصحب الأبعاد⁽¹⁾.

يرى عبد السلام العمدي أن العنصر المواد في هذا البيت قد جاء متوسط بنية البيت وهو (تعرفني) فأحدث إيقاعاً معتدلاً متكافئ الطرازين، ويدهي أن يبنى الإيقاع النغمي على التوازن المتكافئ بما تتبوأ معه النبرة منتصف البناء فيكون مثلث متساوي الضلعين ويكون الصعود متدرجاً تدرج التنازل وعلى هذه الشاكلة⁽²⁾:

تعرفني

والبدء والسيف

والرمح

والليل والفرطاس

الخيول والقلم

وهكذا كانت اللبزة الارتكازية في هذا البيت هي المعرفة.

وإذا ما أحس في ذاته شيئاً من التهاون أو الاستسلام فإنه يخاطبها بصفتها آخراً لاتماً إياه على الغبول بالذل والهوان، وداعياً إلى الوثوب والقتال فيقول⁽³⁾:

إلى أي حين ألت في زئي محرم؟ وحتى متى في شقوة وإلى كم؟
وإن لا تمت تحت السيوف مكرماً تمت وتناش الذل عز مكرم
فلبث وإتقاً بالله وثبة ماجد يرى الموت في الهيجا جنى التحل في الفم

إن المتكسي مجرد من نفسه في هذه الأبيات نصفاً أخرى هي (آخر) يخاطبه

(1) ينظر: المتنبى والنفس د. علي كمال 22 - 24.

(2) ينظر: (مفاحلات الأبنية الشعرية والمفومات الشخصية في شعر المتكسي) ضمن كتاب المتكسي ماله الدنيا وشاغل الناس 258-259.

(3) القيدان 33/4.

لاتماً ومحفظاً عبر استلهامه عن مدى استمراره في قبول هذه الحال، داعياً إياه إلى القتال؛ لأن الموت تحت السيف أكرم وأشرف من الموت بذل ومهانة، ولأن الموت آت لا محالة بهذه الصفة أو بتلك فليتم لا تكون الميتة ميتة كريمة شريفة⁽¹⁾.

ويأتي التضاد بين (مكرماً، غير مكرم) مع تأكيد عدم القبول به (الذل)، ليؤكد معنى راضيه للقبول بالخضوع وهو الفادر على المجابهة والمواجهة حتى يصير للموت في الحرب حلالة كحلالة الصل سعيّاً وراء المجد والرفعة ونفعاً للذل والاستكانة. ثم يدعم وجهة نظره هذه في قوله⁽²⁾:

لموتي في الوعى أزي لأني رأيت العرش في أرب النفوس
مفيداً من ظاهرة الطباق في (موتي، عوشي) موظفاً إياها لخدمة غرضه،
لموته في الحرب وساحة القتال هو العرش الحقيقي الخالد، النابع عن عقيدة وإيمان
بمبادئ ثابتة.

إن هذا الانقسام في داخل الفرد الذي يدفعه إلى أن يجعل من نفسه آخراً
يحدثه ويلومه ويؤيده، هو ما يقول فيه باختمين "لنا نخفق في النظر إلى أنفسنا ككليات
Wholes، ولذا فإن الآخر ضروري لتكميل فهمنا، حتى ولو كان ذلك بصورة مؤقتة
لذات التي يستطيع الفرد أن يتوصل إليه جزئياً بالاستناد إلى ذاته هو"⁽³⁾.

إن المتكبي يصرح دوماً بأنه على أهبة الاستعداد للسعي وراء المجد والعز
مهما كان ثمن ذلك غالياً، معبراً عن ذلك بمعاني الحرب والقتال والرحلة. يقول⁽⁴⁾:
مغرشي صهوة الحصان ولكن قميصي مسرودة من حديد

(1) ينظر: كتاب العرف الطيب 12.

(2) التبيان 192/2. أربي: حاجي.

(3) المبدأ الحواري 123.

(4) التبيان 319/1- مسرودة: مملوكة.

ثم يقول⁽¹⁾:

أين فضلي إذا قُبِضَ من الدهرِ بعشي معجَلٍ التأكيد

ويقول⁽²⁾:

أبدأ أقطع الهلاكة ونحسي في لحوبي ومُنتي في مُعُودٍ

أما ما ورد في شعر المعتزلي من عدم تراقق مع ذاته بوصفها آخرًا، فكان قليلاً مقارنةً بتراققه معها، وذلك في حالات بعينها مثل ما يحدث عندما تموء علاقته بالآخر/الخارجي، فبدأ بلومها وتقرعها، لأنها خذلته حين رضيت أن ترضخ لمن لا تحب أو تحترم، وإن حدث ذلك في لحظة ضعف وخوف، لها هو يقابل كاللوراً في أول قصيدة له فيه بالقول⁽³⁾:

كفى بك داءً أن ترى الموت شاقيا وحسب الدنيا أن يكرُّ أمانيا
تمنيهاً لما تميت أن ترى صديقاً فأعيا أو عدواً مُداجيا
إذا كنت ترضى أن تعيش بذلة فلا تستعِزَّ الحسامَ اليمانيا
ولا تستعِزَّنِ الرياحَ لغارة ولا تستعِزَّنِ العتاقَ المذاكيا

لجعل أعظم داء رؤية الموت شقاء، حين تصبح المنية أمنية، بل إنه يشترط على نفسه تركه السيف إذا رضيت بالعيش الذليل، وهذا لوم وتعنيف لنفسه (الأخر) الذي وثق به وحقّره، ويأتي المطابق بين (الموت/ الشقاء)، وبين (الدنيا/ الأمانيا)، وبين (الصديق/ العدو) لبيان حالة القلق والاضطراب التي يعيشها حتى لمطابق أو يوازن بين قيمتين متناقضتين إيجابية؛ وهي ارتقاء مواطن العز معبراً عنها باستماتة

(1) التبريز.

(2) المصدر نفسه 320/1.

(3) المصدر نفسه 281/4.

السيف ورفع الرماح وحث الخيول الأصيلة على الانطلاق، وسليبية: وهي العيش بذلة، فهو يعاني من صراع بينهما في داخله. ولتأخذ كيف صرح اختصاراً بالذلل وكيف أطل في الحديث عن مولد العز عبر تعداد أدواته من سيف ورمح وخيل.

ولعل اللجوء إلى مخاطبة الذات في تعبير مواز ومكمل لحديثه عن أناة صراحة يعود إلى تعطل الحوار مع الآخرين، فينتزع صورة من ذاته يتمثلها أمامه ويردح بيثها شكواً، وغواطر⁽¹⁾. يقول⁽²⁾:

أصغرتُ أنا؟ ما لي لا تغورني هذي المدام ولا هذي الأغاريذا
إذا أردتُ كُنْيتُ للخمر صالبةً وجنتها وحبيبُ النفس مفقودُ
ماذا لقيتُ من الدنيا وأعجبها أني بما أنا بالك منه محسودُ

إن تشبيهه المقتبي نفسه بالصغيرة التي لا تتحرك ولا تتفاعل مع هذا الجو، الذي يتطلب فيه التفاعل والحركة لمدعاة إلى النظر في انقطاعه الشخصي عن هذا الحياة اليائسة ولو على نحو مؤقت لأن قوله هذا كان في أثناء هربه من كالور، وفي ذلك تعبير عما كان يعتل في نفسه من بأس وإحباط نتيجة ما كان بينهما "وذلك عندما أحس بأن كالورا إنما يتخذ، متاعاً يقضي منه ويه أوطاراً، فلا يعدو الشاعر جسراً يمتطي بشعره إلى مراسي الشهرة والصيت، ويقر طموحه قبرا"⁽³⁾. والأعجب من ذلك أنه يحس بأن ثمة من يحمده على ما حده هو مدعاة للأس والشكوى؛ إذ فشل في تحقيق مبتغاه من وراء علاقته بكافور، فضلاً عن سواء من الممنوحين. فهو خطاب مع الذات/الأخر، بيثها ما يعاني ويصارعها بما يشعر بل يحاورها ويلج في الحوار حتى كأن له كيائين: كيائنا جامداً، وكيائنا متسانلا حائراً في معاناة التماوت

(1) ينظر: الزلفين ومعانيه في شعر المقتبي، يوسف الجناشي، 161.

(2) الثبيان 40/2، كميت: من أسماء الحمر لما فيها من سراد وجمرة.

(3) مفاعلات الأبدية اللغوية والمفومات الشخصية في شعر المقتبي، 246.

البطيء. التناول⁽¹⁾ فعلاقته بها أقوى وأصدق من علاقته بالآخرين.

إن وقوع المتنبي تحت طائلة فعل ما لا يريد حين تعرض الظروف عليه ذلك كأن يمدح من لا يحب أو من لا يستحق المدح، دفعه إلى عدم الرضا عن الآخر/ذاته، وقد صرح بذلك ولم يخفه. قال في معرض هجائه لكافور⁽²⁾:

أريك الرضا لو أخفت النفس خالقها وما أنا عن نفسي ولا علق راضيا

وهكذا فالآخر ليس بالضرورية هو البعد... أو صاحب العداة التاريخي أو التافس الدائم إذ يمكن للذات أن تنقسم على نفسها ويحارب بعضها البعض الآخر⁽³⁾.

وتأتي القدرة الفنية العالية لتعبر عن صدق التجربة الشعرية ولعل شعور المتنبي بكذب عاطفته هو الذي جعله يخفيه تحت براعة الفن وتجويد المديح⁽⁴⁾.

وبعد هذا يمكن القول إن المتنبي يتوافق مع (أناه) بوصفها آخراً قد عاد إلى تضخيم الأنا وهي عودة إلى بدايات الزمن العربي فقد تبنى المعتقد الجاهلي الذي هدمه الإسلام، إن العرب فوق كل الأقوام⁽⁵⁾.

لقد كلف الشعر العربي قبل المتنبي عن بسط الأنا المتضخمة، إلا أن المتنبي جعل هذه الإشكالية محور شعره ولعل ذلك قد كان لأسباب منها إخفاق الشاعر في إنقاذ المرحلة من الاحتطاط وفي إخفاق العصر أمام العبودية والتسلط الأجنبي، وهذا الإخفاق المزيج ولد لدى الشاعر نزعة تكوصية والتفافاً حول الذات من أجل الاحتماء بها؛ ذلك أن إحساس المواطن بالإهانة القومية أو الاجتماعية يشده بقوة إلى ما يمكن أن يبقى له كرامته القربية وشخصيته.

(1) ينظر: الرضن ومعاينه في شعر المتنبي 161.

(2) الشبان 294/4.

(3) صورة الآخر (صورة الآخر المختلفة فكرياً: سوسيولوجية الاختلاف والتعصب) 111.

(4) المتنبي شاعر التضخيم الفنية جورج صيدو معنوق 66.

(5) ينظر: لماذا صمد المتنبي 10.

أما السبب الآخر الذي قد يكون رئيساً في عودة المتنبّي إلى تضخيم (الأنا) هو ما آل إليه عصره من انهيار الحضارة العربية أو ضعفها، فراح يبحث الحياة في السمات النفسية التي تبرز التفوق العربي في الماضي وهي الألفة والكرم ورفض الخضوع للأجنبي، وهكذا فإن العودة إلى الأصول هي عودة دفاعية جاءت على نحو حتمي وضروري بوصفها إجابة عن النكسة والسقوط وبذلك تكون نزجسية المتنبّي من خلال هذا المنظور ضرورة ملحة ومنهج سليم لما تحمل من وعي وهموم أمة بأكملها، وليست عفة مرضية⁽¹⁾.

لقد استطاع المتنبّي أن يعكس جوهر الكونونة العربية وقيمها الكبرى لأنه يستلزم في داخلنا حاجة ويشبعها ويعزز قيمة للقوة في أعماقنا، فشعره لم يكن نتاجاً لعصر، في لحظاته القوية المعاصرة، بل تجاوز الظرفي والمرحلي وأصبح شعراً نصاً جامعاً يشمل على تجارب الشعر العربي المسابقة من نزوع الجاهليين نحو القوة عبر تمثله للأنا الجاهلية المنضخمة والإقصاء الاجتماعي الذي كان محور العنوين الأمويين، ونزوع شعراء العصر العباسي الأول نحو الصورة والمجاز والتجريد في مضمار لغة الشعر وأشكاله الفنية، ولهذا كان شعره يضم لغة العصور الشعرية كلها وهكذا كانت استمرارية الماضي في الحاضر في وعي العربي الممزوج الرئيس لاستمرارية المتنبّي، ولأسبغاً أن الأمة العربية منبت بهزائم ونكسات وإخفاقات على المستوى السياسي استدعت ضرورة وجود صوت المتنبّي وشعره بوصفه شحنة وجدانية وأملاً منجّداً للدهوش بالواقع⁽²⁾. وبذلك فقد رسم لنا المتنبّي نفسه وصورة عالميه الداخلي والخارجي وهذا دأب أبي الطيب، فمن يعجز عن تقديم نفسه يعجز عن تقديم الآخرين⁽³⁾. على أن المتنبّي بعد هذا كله لم يكن منطوياً على نفسه في خضم هذا التجريد فقد جعل من شعره وسيلة للتعبير عن هذا الممعو الذي ينشده لا لنفسه فحسب

(1) ينظر: لماذا سعد للمتنبّي 10.

(2) ينظر: المصدر نفسه 11.

(3) ينظر: ظواهر أسلوبية في شعر المتنبّي عهد بدري 198.

بل للناس وللمجتمع ولأمنته من حوله فقد كان ينطلق من حدود الفردية إلى الذات الاجتماعية وتصوير الناس في ضوء مثله العليا، من خلال إيمانه بذاته وقدرته⁽¹⁾.

لقد كان المتنبي يلجأ إلى (أناء) مضخماً إياها نارة وشاكياً إليها أخرى حين تسوء علاقته بالآخر/الخارجي فيجعل من الناس من حوله ذوي إرادة مهزوزة وقدرات ضعيفة صلاباً عليهم جام غضبه ونازلاً بهم أخط الدرجات.

أما عندما تكون علاقته بالآخرين والامسيما الممدوحين جيدة ومتوافقة فإن (أناء) تخفت وتضعف فتوافقه مع الآخر/الخارجي؛ إذ يقلل من اعتماده على (أناء) وتعلقه بها، اندماجها بممدوحها وفرونها بما يحيط بها وهذا ما ظهر جلياً في شعره الذي قاله في كنف سيف الدولة.

(1) ينظر: لغة الحب في شعر المتنبي د. عبد الفتاح صلاح نافع 48-50.

المصادر والمراجع

- أبو الطيب المعتبي في مصر والعراقين، د. مصطفى الشكعة، الطبعة الأولى، عالم الكتب، بيروت 1403 هـ/1983م.
- أبو الطيب المعتبي وغلواهر التمرد في شعر، د. زهير غازي زاهد، الطبعة الأولى، مكتبة النهضة العربية، بيروت 1406 هـ/1986م.
- الاغزاب، تأليف: ريتشارد شاخت، ترجمة: كامل يوسف حسين، الطبعة الأولى، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت 1980م.
- التخلف الاجتماعي، مدخل إلى سيكولوجية الإنسان المفقور، د. مصطفى حجازي، الطبعة الأولى، بيروت 1976م.
- الخوف في أدب المعتبي، د. محمد عبد الرحمن شعيب، د. ط.، مطبعة دار التأليف بمصر، د. ت.
- الخيال الشعري عند أبي الطيب المعتبي، د. طه مصطفى أبو كرشة، الطبعة الأولى، دار التوثيق للطباعة بالأزهر، مصر 1398 هـ/1978م.
- ديوان أبي الطيب المعتبي، بشرح أبي البقاء العكبري المسمى بالنبيان في شرح الديوان، منبسطه ومسححه ووضع فهرسه، مصطفى السقا وجماعته، تراث العرب (3)، شركة مكتبة ومطبعة مصطفى الهادي الطنسي وأولاد، بمصر 1391 هـ/1971م.
- لرائض ومعانيه في شعر المعتبي، يوسف الحناشي، د. ط.، الدار العربية للكتاب، طرابلس، الجماهيرية العربية الليبية الشعبية الاشتراكية 1404 هـ/1984م.
- الشخصيات الإسلامية، د. محمد عزيز الحبابي، د. ط.، دار المعارف بمصر، القاهرة، 1969م.
- الصبح المنسي عن حيثية المعتبي، للشيخ يوسف البديعي، تحقيق: مصطفى السقا وجماعته، الطبعة الثانية، سلسلة ذخائر العرب (36)، دار المعارف - القاهرة 1977م.

- صورة الآخر. العربي ناظراً ومنظوراً إليه، تحرير: الطاهر تهبب، الطبعة الأولى، مركز دراسات الوحدة العربية، الجمعية العربية لعلم الاجتماع، بيروت، 1999م.
- كتاب الحرف للطيب في شرح ديوان أبي الطيب، للشيخ ناصيف اليازجي اللبناني، المطبعة الأدبية في بيروت، 1305هـ.
- لغة الحب في شعر المتنبي، د. عبد الفتاح صالح نافع، الطبعة الأولى، دار الفكر للنشر والتوزيع - صان 1403هـ/1983م.
- المبدأ الحوار، دراسة في فكر ميخائيل باختين، تأليف تزيغتان تودوروف، ترجمة: فخري صالح، الطبعة الأولى، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد 1992م.
- المتنبي بين ناقديه في القديم والحديث، د. محمد عبد الرحمن شعيب، د. ط.، سلسلة مكتبة الدراسات الأدبية (35)، دار المعارف بمصر 1964م.
- المتنبي شاعر الشخصية القوية، جورج عبدو معنوق، الطبعة الأولى، دار الكتاب اللبناني، بيروت، 1974م.
- المتكسي مالى الدنيا وشاغل الناس، إصدار وزارة الثقافة والإعلام، الجمهورية العراقية، سلسلة دراسات (168)، دار الرشيد للنشر 1979م.
- مسألة الهوية. العروبة والإسلام... والغرب، محمد عابد الجابري، الطبعة الرابعة، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت - لبنان 2000م.
- نحن والآخر. من منشورات اتحاد الكتاب العرب. دراسة في بعض الثنائيات المتداولة في الفكر العربي الحديث والمعاصر (الشرق/الغرب، التراث/الهوية، الممكن/الواقع) محمد وائب الحلاق، 1997م، من الانترنت.
- نظريات للشخصية، تأليف دوان شلتر، ترجمة: حمد علي الكربولي والدكتور عبد الرحمن القيسي، د. ط.، مطبعة جامعة بغداد 1983م.
- الوجودية مذهب إنساني، جان بول سارتر، د. ط.، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت، د. ت.

للدوريات:

- الآخر في الرحلة المغربية، عبد الرحيم مؤذن، مجلة المناهل، العدد 66-67، 2002م.
- بين الأنا والآخر/الإسلام والحداثة، عبد السلام جيمر، مجلة المناهل، العدد 66-67، 2002م.
- تجليات العظمة في شعر المتنبي، د. أحمد زياد محبك، مجلة المعرفة السورية، السنة 38، العدد 433، تشرين أول (نوفمبر)، 1999م.
- جنون العظمة في المتنبي فضيلة خلقية، طاهر الطناحي، مجلة الهلال المصرية، المجلد 43، السنة 43، الجزء العاشر، أول أغسطس، 1935م.
- المشاركة المعرفية بين الأنا والآخر، عبد النبي مصطفى، مجلة ثقافات، كلية الآداب، جامعة البحرين، العدد 1، شتاء 2002م.
- صورة الآخر في المتخيل الشرقي. بنية الجغرافيا الحية، ياسين النصير، مجلة الرائد، دائرة الثقافة والإعلام - الشارقة، العدد 32، أبريل، 2000م.

الرسائل والأطاريح الجامعية:

- الرحلة في شعر المتنبي، منصر عبد القادر رفيق الغضفري، رسالة ماجستير بإشراف: الدكتور جليل رشيد فاتح، كلية الآداب - جامعة الموصل 1410هـ/1989م.
- الصورة المجازية في شعر المتنبي، جليل رشيد فاتح، أطروحة دكتوراه، بإشراف: الأستاذ الدكتور أحمد مطلوب، كلية الآداب - جامعة بغداد 1405هـ/1985م.
- ظاهرة الصراع في النص الشعري قبل الإسلام، عبد الجبار حسن علي الزبيدي، أطروحة دكتوراه، بإشراف الأستاذ الدكتور عمر محمد الطالب، كلية الآداب - جامعة الموصل 1412هـ/1992م.
- المتنبي الإنسان والشاعر بين أبي نعام و أبي فراس، نورا صالح الشعلان، أطروحة دكتوراه، بإشراف: الأستاذ الدكتور درويش الجندى، كلية اللغة العربية - جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية، 1407هـ/1987م.

المبحث الثالث

السخرية السياسية في شعر بشار بن برد

خير الدين قاسم محمد العبادي

أ.د. منتصر عبد القادر الغضنفر

توطئة

نحل من المفيد ذكر، في هذا المقام أن السخرية قبل أن تكون موضوعاً أدبياً أو نغدياً فهي انفعال نفسي يتشكل في وجدان الإنسان، وحالة قلبية خفية تقمض مشاعر المتفاعل، لتتبلور على شكل حركات في وجهه أو جوارحه أو تتجمد كلمات وجملات على لسانه، ولهذا فمن الصعب تعريفها تعريفاً جامعاً مانعاً، وذلك لكونها انفعالاً وجدانياً منجنداً وحيوياً من جهة⁽¹⁾، فضلاً عن تدخلها مع مصطلحات أدبية أخرى كالفاكاهة والنهكم والهجا، والتكدر والكوميديا⁽²⁾، وعلى أية حال فقد حاول الدراساتون إعطاء تعريف لمفهوم السخرية الأدبية، ففئة من ذهب إلى أنها «طريقة من طرق التعبير، يستعمل فيها الشخص ألفاظاً تقلب المعنى إلى عكس ما يفصده المتكلم، وهي صورة من صور الفكاكة تعرض الملوك البعوض أو الأخطا، التي إن فعلن إليها وعزلها فلأن مهروباً تمام المعرفة، وأحسن عرضها، تكون حينئذ في يده، سلاحاً مميّزاً»⁽³⁾، ومنهم من رأى أنها «طريقة في الكلام يُعبّر بها الشخص عن عكس ما يفصده بالفعل»⁽⁴⁾، ومنهم من رأى أنها «صفة في العمل أو في الكلام أو في الموقف أو في الكتابة التي تثير الضحك لدى المتظار أو القراء»⁽⁵⁾.

ولعلنا نستطيع الخروج من ذلك كله إلى أن السخرية قبل أن تكون أسلوباً في القول، أو أثراً ظاهراً معيّراً عن جوارح الإنسان، هي انفعال نفسي وجداني، يجسد الإنسان بعدة أنماط، وبأكثر من طريقة، وما يهمنا في هذا المقام تجميده بأسلوب الكلام أو الفعل الفني، ولذلك نستطيع أن نعرّف السخرية بأنها كل نظم أو نثر ذو أسلوب ساخر، يتناول خلقتاً ذميمة، أو تصرفاً قبيحاً، أو عملاً خارجاً عن المرضي من

(1) ينظر: الضحك هنري برجسون 13.

(2) ينظر: السخرية في شعر البرونزي عبد الرحمن محمد حسين الجبروري 6.

(3) السخرية في الأدب العربي حتى نهاية القرن الرابع الهجري نعمان محمد أمين طه 13.

(4) معجم المصطلحات في اللغة والأدب كامل المهنتس ومجدي وهبة 198.

(5) السخرية في الأدب صادق إبراهيمي كلوري 93.

الأفعال أو هيأة دميعة المنظر، هدفه حين كان جاداً- التقويم والإصلاح، ويكون أحياناً مسبباً للإضحاك.

ومن الجدير ذكره في هذا المجال أن بعض الدارسين قد صلب (المضحكات) في الألب إلى صنفين أحدهما ليس له غرض أو هدف إلا الإضحاك فحسب، وهو ما يطلق عليه الفكاهة، والآخر: له غرض هائض واضح سواء أكان مُعيناً أو غير معين حين إلقاء النكتة- وهو المسخرية⁽¹⁾، وأعتقد أن هذا التقسيم ليس دقيقاً إلى حد ما، ذلك أن الدلالة اللغوية لـ (سخر) في المعجمات لا توحي بهذا التقسيم، فضلاً عن الاستخدام القرآني لهذه اللفظة؛ إذ أن من دلالة المسخرية المعجمية المضحك والإضحاك⁽²⁾ سواء أكان لهدف أم غير هدف، وأما الاستخدام القرآني- كما رأينا- في معظمه، فقد جاء في معنى النكح والاستهزاء الصائر من الكافرين نجاة المؤمنين⁽³⁾، وكان هدفهم- أي الكافرين- مجرد الإضحاك.

وبناء على ما تقدم، فإن الفكاهة والمسخرية فكلاهما يؤدي إلى الإضحاك من الشيء المسخر منه، إلا أن من السخرية ماله هدف جاد هو الإصلاح والتقويم، كما وجدنا ذلك في أدبنا العربي القديم ككتابات الجاحظ والمقامات؛ إذ تضمنت تلك النصوص نغداً مضحكاً أو تضحكاً هازئاً، وكان الهدف منها النقد أولاً، والإضحاك ثانياً، ومنه تصوير الإنسان تصويراً مضحكاً، أما بوضعه بصورة مضحكة بوساطة التشويه-الذي لا يصل إلى حد الإيذاء- أو تكبير العيوب الجسمية أو العضوية أو العقلية كما وجدنا عند أبي دلالة وشار بن برد وحماد عجرد⁽⁴⁾، والهدف منه هو الإضحاك والفكاهة وإشاعة المرح والدعابة في مجالس السمر. ومن ثمة يمكن أن

(1) السخرية في الألب العربي 10.

(2) ينظر: لسان العرب 113، وتاج العروس الزبيدي 260/3.

(3) ينظر: المعجم السعدي لألفاظ القرآن الكريم 426-427.

(4) ينظر: المسخرية في الألب العربي 14.

نفس المسخرية على قسمين⁽¹⁾: أحدهما: ذات روح فكهة خفيفة، لا تعتمد الإيذاء، ولا تصل إلى درجة الإيلام، تحمل في طياتها يواغث الانضمام، والضحكة والإعجاب بغائلها، وهي أخف وطأة وأقل شراً من القسم الثاني. ثانيهما: هو ذلك الصنف من المسخرية المرة اللاذعة التي جعلنا نضحكُ بمرارة ونأسى ونبكي ريماء، ونشعر بعظم المصيبة، وقسوة الواقعة.

المسخرية السياسية:

من المعروف لدى دارسي الأدب أن المسخرية السياسية هي جزء من الأدب السياسي الذي يمثل في إحدى دلالاته التزام الأديب بغضبية سياسية معينة، أو مبدأً أيًا كان، وصف هذا المبدأ، المهم في ذلك كله دلالة الالتزام ومفهومه، أي أن يكون هنالك التزام من الأديب السياسي، وألا يتغير هذا الالتزام بتغير الزمن، أو شكل الدول.

والمسخرية السياسية تعني التهكم السياسي الذي هو تنفيس عن المظلومين المكبوتين، وراحة لأنفسهم، وحجاء وملهاة ومسلاة⁽²⁾، إلا أن الأمر غير ذلك عند بشار، ذلك أن قضية الالتزام لا وجود لها في شخصيته، بل إنه كان كثير التلون في ولائه، شديد الشغب⁽³⁾، هذ، الصفة دفعت به إلى أن يكون "مذافاً في سيرته، يداري الناس، ويتقنهم ليعيش، ثم يتذرهم ويخلفهم التكبس، تجعلنا نرى أن سفرته السياسية لم نعرف التزاماً، ولمست جادة هادفة، بل هي في الحفينة تعبير عن غضب الشاعر وحفنه على الدولة ورجالها، لأنها لم تصاربه أو تلبى رهباته،

لينعم بعيشه، ثم يسخر منهم متى أتبع له ذلك"⁽⁴⁾، وقد مررت بنا نظرنه إلى

(1) ينظر: قراءة في بعض ملامح المسخرية في شعر البردوني حسن عبد الوارث نقلاً عن المسفرة في شعر البردوني 10.

(2) العناية أسرلها وأواعها أحمد الحوفي 56/2.

(3) الأغاني 131/3.

(4) حديث الأربعة 201/2.

الهجاء؛ إذ اتخذوه وسيلة يستقبل بها دهره، وأداة يتوسل بها إلى الظفر بوسائل حياته⁽¹⁾.

وكان بشار من مخضرمي الدولتين (الأموية والعباسية)، ففي عهد الأولى اتصل بالأمراء الأمويين، فمدحهم الثمناً منه لصالحهم⁽²⁾، بل وصل به الأمر إلى أكثر من ذلك؛ إذ هجا خصومهم العباسيين قبل أن تمسك دولة الأمويين، وعندما استلم العباسيون الحكم، وأنشأوا دولتهم انقلب معهم، وصار أحد أبواقهم الدعائية، يمدح رجالهم ويذم الأمويين⁽³⁾.

وثمة سبب آخر أدى إلى ظهور المصيرية السياسية عند بشار، ذلك هو الطبيعة التي اتسم بها العصر العباسي؛ فقد كان عصر انفتاح على الثقافات الأخرى، من طريق الترجمة، وانتشار ما عُرف بـ (طبقة الموالي) التي وجدت لها مكاناً في المجتمع العباسي كما سيأتي، ولم يكن العصر العباسي يخلو من الصراع سواء في الجوانب الثقافي أو في الجانب الاجتماعي، ووجد هذا الصراع صدًى له في الشعر⁽⁴⁾، من حيث ما قبل في الموقف من العرب، أو الموقف من الخلافة تأييداً ومعارضة، أو الأتباع التي تحدثت عن رجال الدولة العباسية من وزراء وولاة وقادة وقضاء وموالم.

إن علاقة بشار بالهجاء يمكن أن نصفها بالتلازمية، بل إنه قتل الهجاء نظماً وتفنناً، والهجاء قتلته⁽⁵⁾؛ إذ لم يسلم من عفرة لماله خليفة ولا سوقة، حتى أهل بيته⁽⁶⁾، ومما أوجع هذا الصراع الوضع المادي الذي كان يعيشه بشار؛ ذلك أن الفوارق الاقتصادية بين الأغنياء والفقراء، وكان بشار منهم. دفعت بكثير من أولئك المعدمين إلى التمرد على السلطة ورموزها، ولما كان الخليفة يمثل السلطة السياسية والسلطة

(1) ينظر: بشار بن برد طه الحاجري 33.

(2) ينظر: المصدر نفسه 19.

(3) ينظر: شعراء الدولتين الأموية والعباسية 255.

(4) ينظر: دراسات في الأدب العربي 23.

(5) ينظر: حديث الأربعاء 211/2.

(6) ينظر: الحياة الأدبية في العصر العباسي 122.

للدينية فإنَّ انتقاده أو الخروج عليه يعني الخروج على الوضع السياسي القائم⁽¹⁾ وليس
تعبيراً عن التزام سياسي أو أخلاقي، فكل ما مائس ميوله ورغباته الذاتية فهو مرضي
عنده، ويبدل جهده الشعري وما أوتي من إمكانيات لغوية في سبيل خدمته، والعكس
صحيح.

ويمكن تصنيف السخرية السياسية في شعر بشار على ثلاثة أقسام هي:

- السخرية ممن خرجوا على الخلافة.
- السخرية من رجال الدولة.
- السخرية من العرب.

وكما ظهر بشار متناقضاً من مسيرته الاجتماعية فقد بدا التناقض أشدَّ
وضوحاً وأجلى في شعره السياسي وكما سيأتي:

السخرية ممن خرجوا على الخلافة:

إن الناظر في شعر بشار يلمع بوضوح نقليه، فتارة يمدح الخليفة العباسي
ويدعو له ويحث الناس على طاعته، وأخرى يُعلن معارضته أو في الأغل عدم رضاه
عن رجال الخلافة الذين هم في الحقيقة يمثلون الخليفة.

ولما كان بشار من مخضرمي الدولتين فتمتة قصائد في مدح المروانيين،
والسخرية من معارضيتهم، فإذا ما وصف بشار بأنه متقلب وليس لديه التزام فإنما ذلك
لأنه انقلب على الأمويين عندما زالت دولتهم، بل وأصبح ينهمم، بعد أن كان في عهد
دولة بني مروان شاعرهم الذي آزرهم، وسخر من كل من حاول الخروج عليهم.

(1) ينظر: بشار بن برد دراسة في النظرية والتطبيق 75.

ذلك قصيدته الطويلة في مدح الخليفة الأموي مروان بن محمد⁽¹⁾، آخر خلفاء بني أمية، ومدح قبيلة قيس عيلان التي آزرته، إذ قال⁽²⁾:

نعودُ بنفسٍ لا نزلُ عن الهدى	كنا راعٍ على ثابتٍ وأكابرُه
دعنا ابن سنانٍ للفراصة ثابت	جهناراً ولم يُزْبِدْ بنوهُ تجارُه
ونادى مسعوداً فاستصحب من الثقا	نوراً كما صُبَّتْ عليه ذئابُه
ومن غضب منعي ابن أحمٍ فيهم	وغلغلان إلى المدفر جُم غنائِه
وما منهما إلا وطار بشخصه	نجيبٍ وطارت للكلاب زواجِبُه
أمرنا بهم منذر الثمار فصلبوا	وأسمى خبيثٌ يلجث الجذع صالِبُه
ونباط ابن زح للجناعة إليه	رأينا إليه فالتفتت دوائِبُه
وبالكوفة الخبلى جئنا بخلنا	ظهير زهير الصوب أا جوائِه

إن هذه الأبيات جزء من قصيدة طويلة، في مدح مروان بن محمد الخليفة الأموي ومن تحالف معه من قيس عيلان، إلا أنها تضمنت فيما تضمنته . السخرية ممن حاولوا التمرد على الخلافة الأموية، وهم ثابت بن نعيم الجذامي، ومسعود بن هشام، وعثمان بن سعد، وابن السماك، وابن أحم، وابن روح وهو عبدالله بن يزيد

(1) مروان بن محمد آخر خلفاء بني أمية، وكان ذا رأي ومكيدة، وبمثلة في الحروب، أخذ الخلافة حصياً، وحاول إعادة هبة الخلافة حين رآها انحطت. ينظر: الأعلام خير الدين الزركلي 208/7 . 209 .

(2) النديون 338/1 . 340 .

زيناغ الجذامي⁽¹⁾ ومن تحالف معهم من قبيلة بني كلب، وأهل الكوفة والناظر في هذا
 للجزء من الغصيدة يلحظ فيها تمازج الأسلوب التقريري المباشر ذو الطابع الخطابي
 الموجه نحو المستمع منهم، والأسلوب المجازي من خلال التصوير الاستعاري لما
 فعل أولئك الخارجون، وما أصابهم من جراء أفعالهم.

نقد أرباب النشأ وصف أفعالهم، وما اقترفته أيديهم، فاستعار ألفاظاً تدل على
 الذم وتحمل معنى الضلال عن الحق، وهي (زاع) و (الغواية)، ولا شك في أن ثمة
 علاقة بين المعنى المستعار له، والمعنى المستعار منه؛ إذ إن المعنى المستعار له
 يكتسب دلالة المعنى المستعار منه⁽²⁾. وعن طريق هذا، الاستعارة استطاع الشاعر أن
 يصف فطنة الخارجين على الخلافة بالزيف والغواية، لهذا عزز تلك الدلالة عندما صور
 هلاك الخارجين وشقاءهم بالماء المصسوب من الذنوب (فاستصب من الشفا ذنوباً)،
 أي: أخذ حظاً عظيماً من الشقاء، فصبه ما أصابه من الشقاء، بماؤ غزير يُصب من
 (الذنوب)، وهو (الذلول)، وهي استعارة جميلة اقتبسها الشاعر من قوله تعالى: (فَلْيُلْزِمُوا الْبَاطِلَ
 ظُلُومًا كَلُوبًا يَلُكُّ كَلُوبًا أَصْحَابُهَا) ⁽³⁾ ولا شك في أن وراء تلك الاستعارة مبالغة من
 الشاعر في تصوير فعل الخليفة مروان بهؤلاء الذين ذكرهم، كما أن هناك تعريضاً
 بالكوفة التي وصفها (الخبلى) فضلاً عما فيه من استعارة، ومن دلالة هذا، الصورة
 الاستعارية وصف الحالة التي كانت تعترى الكوفة وهي تموج بالفتن حتى تكاد تنفجر
 بسببها، وهي صورة معبرة عن الوضع الذي ينتظر الكوفة، ولولا التصوير لما لمسنا
 هذا الجمالية وأحسنا بها؛ ولهذا عُدَّت الصورة ميدان العمل الإبداعي الذي تبرز فيه
 مقدر الشاعر الإبداعية ولوقه الرهيف في نقل التجارب والمعاني المجردة⁽⁴⁾. إنه -

(1) الفدين 324/1 . 338.

(2) ينظر: دلائل الإعجاز 106.

(3) الذاريات 59.

(4) ينظر: الأسس الجمالية في النقد العربي عز الدين إسماعيل 236.

بواسطة التصوير الشعري - يجعل الطبيعة ذاتاً ومن الذات طبيعة خارجية⁽¹⁾ أي أن الصور الشعرية هي تعبير عن انفعال الشاعر بما حوله وانفعال ما حوله به، كما فعل بشار في هذه الأبيات؛ إذ استتاع أن يصور الجانب التاريخي الواقعي في تلك الحقبة. ويختم هذه الأبيات بصورة معبرة عن فعل الخليفة مروان؛ إذ قال⁽²⁾:

دلفنا إلى الخنخالك نصرف بالزدي ومروان شخمي من جذام مخالفة
ثعديين ضرغاماً وأسوة مسانحاً خولوا لمن دبت إلينا عقاربه
وما أصبح للخنخاك إلا كتابت عصانا فأرسلنا المنية تأدبه

فالخليفة مروان أصبح أمداً . عن طريق الاستعارة المكنية . قد اصطفت مخالبه بنماء الخارجين عليه، وثمة مغفرة من الضحالك بن قيس الشيباني رأس أهل الكوفة فقد أصبحت حاله كحال ثابت بن نعيم؛ إذ لقي حتفه.

ونلاحظ أن بشاراً بدأ متحمساً جداً لمروان بن محمد في حملته على الخارجين عليه، حتى أنه تحدث بضمير الجماعة (ركبنا، غنونا، بعثنا، أمرنا)⁽³⁾ بمعنى أنه جزء من تلك الحالة أو بعض من ذلك الموقف، مما يشير إلى تأييده لدولة بني أمية.

وفي قصيدة ساخرة أخرى يبدو تناقض بشار؛ إذ سخر ممن حاول الخروج على العباسيين، وهم آل علي بن أبي طالب رضي الله عنهم . ولأمويما الحسن ابن إبراهيم بن عبد الله بن الحسن بن علي بن أبي طالب، مؤيداً المهدي، إذ قال مانحاً إياه، وساخرأ من الحسن ابن إبراهيم⁽⁴⁾:

(1) الصورة الأكيدة مصطفى ناصف 7.

(2) الديوان 339/1.

(3) بطر: المصدر نفسه 1/ 334 . 336.

(4) المصدر نفسه 74/3-75.

سلفية قريش لا تهولئك المنى	إلى ضلّة قد بلت سعيك فابتعد
يُظنّيك بالملك الصدى قُرومه	وحسبك من لهُو سماع ومن ند
سلفية قريش ما عليك نهاية	ولا فيك فضل من إمام وأعبد
إذا لم تظفر وراصدت فالمنى	مسارقة خلف الإمام المُقلد
ولولا أمير المؤمنين مُخد	رجعت لقي في ظل قصري مُجرد
ولا تسمى إنعام الخلقة بنعما	أنتك في فحش منوب مشود
نعمر بحبر عن خلافة أحمد	وكل رعداً مما شترقت وأزهد
إذا راح خطائب الخلافة بالقتا	ورخت ثمر الزرع قالوا لك ابعد

إن الناظر في هذه التوحة الماخرة، يجد معظمها قد بني على أسلوب التهكم من المسخور منه؛ إذ بدأ خطابه بوصفه - متهماً - بـ (سفيه قريش)، وقد تكررت مراراً، ولكي يعمق معنى المساهة وصف سعيه نحو الخلافة بـ (لا تهولئك المنى)، أي: أنك عظمت لعمرك بالأمانى الضالة، فأنت عظيم بها بخلاف أفعالك، ولذلك استعار لطلبه الخلافة وسعيه في سبيلها معنى الغناء:

يُظنّيك بالملك الصدى قُرومه وحسبك من لهُو سماع ومن ند

وهي صورة ساخرة أخرى؛ إذ جعل من سعيه في سبيل الملك غناء له صدى وهو بمعنى وزراء، ولهذا خاطبه هازئاً (وحسبك من لهُو سماع ومن ند) أي: كفاك غناء ولهُواً.

ويستدّ التهكم والسخرية في خطابه لمن وصفه (سفيه قريش)، حين جرده من كل فضيلة خلقيّة ومادية، فكيف يطمع بالملك وليس له مهابة في طلعه أو ثراء مجيد في كثرة الإماء والعبيد، وكأنه جعل المال طريقاً في سبيل ذيل الملك، وربما

اتقنيس هذا المعنى من قوله تعالى على لسان اليهود في خطابهم نبيهم: (قَالُوا أَنَّى يَكُونُ لَهُ الْخُتْبَةُ عَلَيْنَا وَنَحْنُ أَحَقُّ بِالْمُلْكِ مِنْهُ وَلَمْ يُؤْتَ سَعَةً مِنَ الْعَالِ قَالَ إِنَّ اللَّهَ اصْطَفَاهُ عَلَيْكُمْ وَزَادَهُ بَسْطَةً فِي الْعِلْمِ وَالْجِسْمِ) ⁽¹⁾، ونلاحظ أنه هجاء بمعنى كان يمثل أنسى معاني الهجاء عند العرب:

نمرٌ بصبر عن خلافة احمد
وكلٌ رعداً مما تشرقت وارقد
ولعله أخذه من قول الحطيئة⁽²⁾:

دع المكارم لا ترحل لبغيها
واقعد فإنك أنت الطاعم الكاسي
وقوله: (وكلٌ رعداً مما تشرقت وارقد) أي: أن مكانك البيت، وأعطى أهدالك الأكل والنوم فأنت كالنساء، وهذا يمثل أشد السباب؛ لأنه في حقيقته تجريد من كل قيم الرجولة.

وفي موضع آخر من الديوان، وفي قصيدة مدح للمهدي كذلك، ترى الشاعر يبرح على من خرجوا على طاعة الخليفة العباسي - ساخراً منهم، إذ قال⁽³⁾:

قد سرني أن من عادى كبيركم	في الملك نصفان من قتلى وشركم
لا يرجعون لما كملوا وإن رضوا	ولا ينامون من خوف وأجساد
إن الداعي يعادينا للجه	بالمدعين ونفيلنا بالحداد
ولا يزال وإن شابت لهائمه	مذبذباً بين إصدار وإيراد
ينفوسه أصحابه منهم إذا حضروا	وإن أتلنا وهنساء لمرئاد

(1) البغرة 247.

(2) ديوان الحطيئة 108.

(3) الديوان 210/2 . 211.

ففي هذه الأبيات سخرية أخرى ممن خرج على طاعة المهدي، وقد انضم أسلوبها بقلية الطالب الخفائي المباشر الهجومي، والمقصود بالدعي كذلك هو (الحسن بن إبراهيم) الذي ادعى حق الخلافة.

وفي هذه القصيدة نفمها سخر الشاعر من مجموعة أخرى ولعلهم لجماعة السافرة، إذ قال⁽¹⁾:

وبازعين بدأ خائتوا فقلت لهم	بعداً وسحقاً وكثاوا أهل إبعاد
راحت لهم من يد الوهاب صحتهم	من العنايا تسوالهم بمعاد
فأصبحوا في رقاد الملوك قد خفتوا	ولم يكونوا على السواى برقاد
مثل المنكح في ضرب له سلفوا	إذ باح أسود للأبطال صباد

إن ثمة مفارقة ساخرة في وصف هؤلاء المنشقين الذين خائتوا الخلافة؛ فبعد موتهم أصبحوا أرقاداً يحلمون بالملك الذي نالوا عليه إلا أنهم من الموت ما كانوا يرقنون، بل هم في سعي نحو مستمر ليلاً ونهاراً، والمأمل في هذه اللوحة الساخرة، يجد الشاعر قد واعد بين أسلوبين، الأسلوب المباشر الخالي من التصوير، والأسلوب التصويري المعتمد على فنون البيان، ومنه قوله:

فأصبحوا في رقاد الملوك قد خفتوا	ولم يكونوا على السواى برقاد
---------------------------------	-----------------------------

وهي صورة استعارية، قد بنيت على معنى التضاد، فتمه فعودهم عن طلب الخلافة. بعد الذي نالهم. بالرقود والخفوت، في حين أنهم لم يكونوا رقاداً. وهي استعارة أخرى. لمصيرهم الدائب في طلب الدنيا. وثمة صورة كناية في قوله (وبازعين بدأ)، وهي كناية عن نفص البيعة للخليفة، وهكذا تتجلى مقدرة بشار في خلق الصورة الشعرية عن طريق استغلال اللغة بإمكاناتها الموسيقية والصوتية والإيحائية، وحاول

(1) النيران 214/2.

أن يوفق بين كل هذه وبين الفكرة التي يريد التعبير عنها⁽¹⁾ وكثيراً ما نجح في ذلك.
السخرية من رجال الدولة:

عزنا - مما سبق - أن بشاراً كان مثقلاً في ولايته المواسي، فمرة نراه أموي
الوجهة والالتزام، وأخرى عباسي المشرّب، مثلما انضح أنه اتخذ من الهجاء فرسه
المريعة نحو بلوغ أغراضه وتحقيق أهدافه⁽²⁾، فإنه لم يكن يتورع عن هجاء أي
إنسان⁽³⁾ ولم يكن أي إنسان في مأمن من لسانه، حتى الخليفة نفسه كأبي جعفر
المنصور، وذلك حين هجاء ساخرًا منه في أيام ثورة إبراهيم بن عبد الله بن الحسن بن
علي - رضي الله عنهم⁽⁴⁾ - قال صاحب الأغاني: تدخل بشار إلى إبراهيم بن عبد
الله بن الحسن، فالثقة قصيدة يهجو فيها المنصور ويشير عليه برأي يستعمله في
أمره، فلما قتل إبراهيم خاف لقلب الكنية، وأظهر أنه قالها في أبي مسلم، وحذف منها
أبياناً⁽⁵⁾.

قال بشار مخاطباً المنصور⁽⁶⁾:

أبا جعفر ما طول عيشي بذاك ولا ضالتي عشا قولي بسمالم
على الملك الجبار يثبتم الردي ويصترغه في المازق المتلاحم

(1) الصورة في شعر بشار 268.

(2) ينظر: الأغاني 204/3.

(3) بشار بن برد دراسة في النظرية والتطبيق 112.

(4) إبراهيم بن عبد الله بن الحسن بن علي بن أبي طالب، رضي الله عنهم، أحد الأمراء الأتباع
خرج بالهجرة على المنصور العباسي، فهاجمه أربعة آلاف من المقاتلين، فغالبه المنصور، وتحوّل
إلى الكوفة وكانت بينهما وقائع عاتية إلى أن قتله حميد بن قيس، وكان شاعراً عالمًا بأيام العرب
وأخبارهم وأخبارهم. ينظر: الأعلام 48/1.

(5) الأغاني 149/3.

(6) النيران 190/4، 192، وينظر: الأغاني 149/3، 150.

عظيم ولم تمنع بئسك الأعاجم	كأنك لم تمنع بقتل منوع
وأسمى أبو العباس أحلام نائم	تقدم كمرى رطله بسيفهم
عليه ولا تجري الأحوس الأثمان	وفد كان لا يخشى انقلاب بكيد
وجوء المنايا خابرات العمام	مؤمراً على اللذات حتى بذت له
ورثت كلوحاً بأهبات الشكائم	وقد ترد الأيام غزراً وريما
وكان لما أجزمت لزلز الجرائم	ومروان قد دارت على رأسه الرخي
ولا تنقي أسماء تلك الثكائم	فأصبحت تجري سائراً في طريقهم
وتغري مطاء للثوب الضراجم	نهرت للإسلام تغفو منبيله
عليك فعادوا بالسيف الصوارم	لما زلت حتى استحضر الدين أهله
فلمحت بساج من مسبيع وضائم	فدم رذاً ينجيك يا ابن وشوكة
وما زلت مرومأ خبيث المطابع	لحي الله قوماً رأسوك عبيهم

للحظ عند قراءة القصيدة أن الشاعر قد بذاهاً على معاني المخرية موظفاً مجموعة من الأساليب الحفيفة ذات الطابع الخطابي تارة، والمجازية التصويرية أخرى. واستهل القصيدة بالتمريض بالمهجور (أبي جعفر المنصور) الذي يبدو - من قصيدة بشار - أنه نسي الموت ونواتب الدهر عندما غره ملكه، ولهذا خاطبه محفلاً:

أبا جعفر ما طول عيش بدائم ولا سالت صفا قنصل بسالم

بدأ الشاعر قصيدته بتهديد وإنذار له لئلا يتمادى في غروره. ويشار في البيت الأول بفخر حفيظة حياتية يتفق عليها بنو البشر جمعاً، وهي كون الحياة الدنيا منقطعة، والسلامة فيها مؤقتة، لعله كان أشد وقعاً في نفس المتلقي المعخور منه؛ إذ

إنه - على وفق رأي الشاعر - قد اغتر بملكه، فذكره بتلك الحقيقة المتفق عليها.

وكان البيت الثاني أشد وقعاً وإيلاً عندما أعاد المعنى الأول ولكن بصياغة أخرى:

على الملك الجبار يثُجُّمُ الردى ويصرعه في المأزق المستلاحم

وظف - من أجل التعريض - الأسلوب الاستعاري التصويري الذي رسم من خلاله صورة رادعة للموت عند اقتحامه حصون الملوك الجبارة، فمن وظائف الاستعارة التهويل والتعظيم للمعاني⁽¹⁾ ولعل في البيت تعريضاً من جانب آخر وبمعنى آخر، من دلالاته التحقير من شأن المخاطب، وذلك من حيث إن الموت إذا كان مستظهماً اقتحام التحصينات كلها التي يقيمها الجبارة فما بالك أنت؟!

ولذلك نراه في الأبيات اللاحقة يقص تجارب ملوك سبقوه، وهم قريبو عهد به:

كأنك لم تسمع بقتل منوج عظيم ولم تسمع بقتل الأعاجم

وهذا توبيخ للمهجور وسخرية من غفلته، ثم يذكر ما بعد زوال ملك كسرى، وهلاك الوليد بن يزيد المرواني:

تقسم كسرى رطله بسيفهم وأسمى أبو العباس أحلام نائم

وكان من شأنهما الغفلة عن دولاب الحدثان:

وقد كان لا يخشى انقلاب مكيدة عليه ولا جري النحوس الانكسار

مقيماً على الذات حتى بدت له وجوه العدايا حاسرات العمائم

وقد تسرد الألبام عمراً وزمناً ورين كلوحاً باديات الشكائم

ومروان قد دارت على رأسه الرحي وكان لما أجروئت نزر الجرائم

(1) ينظر: البلاغة العربية قراءة لغوي 171، 172.

وشدة صور شعرية تثرى وظفها الشاعر في تصوير تجارب العظماء والجبابة الذين سبقوا المهجور وما واجهه من مصائب وأيام نضبات... فالصورة الأولى (جري النحوس الأثائم) أي: الأيام النحوس، ووصف الأيام بالنحوس مجاز عقلي⁽¹⁾، ومن خلال هذه الصورة استطاع الشاعر أن يحدد عظم الدواهي التي ألمت بالمذكورين السابقين. وهناك صورة أخرى في قوله: (وجوه العذبا حاسرت العصائم) فقد صور مصارعهم والدواهي التي أحاطت بهم عبر أسلوب التصوير الاستعاري المكثي - بكائنات بشرية هجعت عليهم، وقد كشفت عن رأسها وأودت بهم. ولتأتي صورة أخرى، وفيها تعريض كذلك في وصفه الأيام بالخر أو بالكفرح، استثمر فيها الشاعر أسلوب المجاز المكثي - لوصف الأيام والدواهي التي تقع فيها. وفي البيان عن الأيام بـ (الخر، الكفرح) إبراز لقسوة تلك الأيام التي مرت على المذكورين، وتتمثل الصورة الأخرى في إشارته إلى هلاك الخليفة الأموي الأخير (مروان بن محمد)، إذ كنى عن قتله بـ (دارت على رأسه الرحي) فهي صورة كناية. وتتابع هذه الصور كلها التي وظفها الشاعر في مخبرته التي إن دلت على شيء، أو أبرزت ملمحاً فنياً نقدياً، إنما تبرز قدرة الشاعر على التقاط صورته التي تتلائم مع معانيه، وتتواءم مع أغراضه ومقاصده. إن هذه الصور وأمثالها تثبت تفوق بشار في هذا المجال على انبصرين أنفسهم⁽²⁾.

وتبلغ معاني المخبرية ذروتها في نهاية هذا الجزء من القصيدة، إذ قال:

فأصبحت تجري سادراً في طريقهم	ولا تنقي أشجاء تلك النقايم
تجرئت للإسلام تحفو مبيله	وتعري مطاء للثوب الضرائم

فعلى الرغم من تلك العبر، فإن المنصور - كما زعم الشاعر - لم يرعه، بل

(1) ينظر: أسرار البلاغة 434.

(2) ينظر: الصورة في شعر بشار 166.

اعتر بملكه ولم يدافع عن الدين، وهذا كله من آراء القاصر وإدعائه.

ويختم سفرته بالدعوة على من يرضى به خليفة:

أخى الله قوماً رأسوك عليهم وما زلت مروضاً خبيث المطاع

وعلى الرغم من العلاقة الحميمة، والولاء الشديد الذي ربط بشاراً بالخليفة المهدي، إذ كان بنامه ويحضر مجالسه ويمرر عليه وعلى جواربه نواثر وملحه⁽¹⁾ فإنه سرعان ما لمس ما بينه وبين الخليفة، ويمكن أن نعزو هذا الفساد إلى طبيعة بشار من الاعتداد بالنفس، والذرع إلى السفيرة، والاستغفاف بالناس والأرضاع، فأشار إليه بتلك الأحقاد والضمان⁽²⁾.

إن هذه الطبيعة التي اتسمت بها شخصيته كانت تدفعه إلى الهجوم، بل الإيغال فيه⁽³⁾، وربما كان يستخدم العبارات الفاحشة والمفردات السوقية مع الناس كلهم عامة وخاصة، حاكمين ومحكومين.

من ذلك هجاء المهدي، إذ قال⁽⁴⁾:

خليفة يزلي بعائبه يلعب بالذئب والصولجان

أهسلنا الله به حوزة ودم موسى في جري الخيزران⁽⁵⁾

قال صاحب الأغاني: وأنتدها في حفلة يومن النحوي فسمى إلى يعقوب بن داوود، وكان بشار قد هجاه فقال:

(1) ينظر: طبقات الشعراء ابن المعتز 23.

(2) بشار بن برد 26.

(3) ينظر: بشار بن برد دراسة وشعر 16.

(4) الديوان 229/4.

(5) الخيزران: إحدى جوارى المهدي وأم ولديه موسى وهارون.

بنى أمية هبوا طال نومكم إن الخليفة يعقوب بن داود

ضاعت خلافتكم بالقوم فالتمسوا خليفة الله بين الشرق والعمود

فدخل يعقوب على المهدي، فقال له: يا أمير المؤمنين، إن هذا الأعشى
الملحد الزنديق قد هجأك، فقال: بأي شيء؟ فقال: بما لا ينطق به لسانى ولا يثوره
فكرى... فتاد بنشق غيظاً، وصعد إلى الانتدار إلى البصرة للنظر في أمرها، وما يكذ،
غير بشار، فأنحدر، فلما بلغ إلى البطيحة سمع أذاناً في وقت ضحى النهار، فقال:
انظروا ما هذا الأذان؟ فإذا بشار يؤذن سكران، فقال له: يا زنديق يا عامض تظن أمه،
عجبت أن يكون هذا غيرك، أتلوه في غير وقت الصلاة وأنت سكران⁽¹⁾ فأمر به،
فجد بالمروء حتى الموت.

إن العثمالم في هذه القصة يملكه العجب من جرأة بشار، حتى مع الخليفة
نفسه، وهذا يدل على شخصية غير متوازنة، وغير آبهة بعواقب الأمور.

وثمة أبيات يحفر فيها من وزير المهدي (يعقوب بن داود) عندما تولى
الوزارة، وهي قوله⁽²⁾:

لا تأمنن فليس من على أهدأ	بعد الذي لسان يعقوب بن داود
قد صاز من بعد إشراف على تلف	ويعد على للزندان مشدود
لغاً لمهدي خلق الله كلهم	يؤلف به فوق أعناق الحنود
لئن حُببت على ما بليت من شرف	لقد غيبت زناً شير مخمود
يا أيها الناس قد ضاعت خلافتكم	إن الخليفة يعقوب بن داود

(1) الأغنى 241/3.

(2) الديوان 91/3.

صَنَاعَتْ خِلَافَتَكُمْ بِهَا لَوْمْ فَالْتَبِعُوا خَلِيفَةَ اللَّهِ بَيْنَ الرُّقِّ وَالْعُودِ

فلَمَّا السَّخْرِيَّةُ مِنْ وَزِيرٍ لِلْخَلِيفَةِ (يعقوب بن داوود) فَقَدْ جَاءَتْ عَرِ وَضَعُ لُغَرِ
حَالِ هَذَا الْوَزِيرِ مِنْ مَجْنُونٍ مُفِيدٍ وَمَعْدَمٍ إِلَى وَزِيرٍ ذِي شَأْنٍ وَكَلِمَةٍ مَسْمُوعَةٍ وَرَأْيٍ
مَقْبُولٍ فِي مَوْضِعِ التَّجَرِبَةِ الْوَاعِظَةِ؛ ذَلِكَ أَنَّ كُلَّ لُغَرٍ مَعْدَمٍ رِيْمَا يَصْبِغُ ذَا شَأْنٍ وَوَلَايَةٍ
فِي خِلَافَةِ الْمُهْدِيِّ فَقَدْ عَمِقَ السَّخْرِيَّةُ عِبرَ تَذْكِيرِ الْمُهْجَرِ بِحَالِهِ الْمَاقِبِ عِنْدَمَا كَانَ
مُسْجِئًا، وَمِنْ ثَمَّةِ صَارَتْ تَجَرِبَتُهُ فِي الْحَيَاءِ هَذِهِ مَوْعِظَةٌ.

وَأَمَّا السَّخْرِيَّةُ الْمُبْطِنَةُ مِنَ الْخَلِيفَةِ فَقَدْ جَاءَتْ عِبرَ أَسْلُوبِ الْمَدْحِ فِي مَعْرِضِ
الذَّمِّ، فَيَعْقُوبُ بْنُ دَاوُدَ أَصْبَحَ أَحَدًا لِلْخَلِيفَةِ الْمَوْصُوفِ بِكَوْنِهِ هَدْيٍ لِلخَلْقِ جَمِيعًا، وَهُوَ
شَرِيعٌ يَدُلُّ عَلَيْهِ أَنَّ جَعَلَ الْمَسْخُورَ مِنْهُ بِمَنْزِلَةِ الْإِخِ لِلْخَلِيفَةِ، وَمِنْ الْمَعْلُومِ . كَمَا دَلَّتْ
عَلَى ذَلِكَ السَّيِّئَةُ النَّبَوِيَّةُ الشَّرِيفُ، أَنَّ (الرَّجُلَ عَلَى دُونِ خَلِيلِهِ لَا يَنْظُرُ أَحَدُكُمْ مِنْ
بِخَالٍ)⁽¹⁾، وَقَدْ قَالَ الشَّاعِرُ⁽²⁾؛

عَنْ الْمَرَّةِ لَا تَسْأَلْ وَمَنْ عَنْ قَرِينِهِ فَكُلُّ قَرِينٍ بِالْمُفَارِقِ يَقْشَدِي

فَمُسْأَلًا عَنْ ذَلِكَ كُلِّهِ نَسْتَطِيعُ أَنْ نَجْمَلَ قَوْلَهُ: (إِنَّ الْخَلِيفَةَ يَعْقُوبُ بْنُ دَاوُدَ)
عَلَى مَعْنَى التَّشْبِيهِ، وَمِنْ دَلَالَةِ التَّشْبِيهِ أَنَّ الْمَشَبَّهَ يَحْمَلُ أَوْصَافَ الْمَشَبَّهِ بِهِ وَمَعْنَاهُ⁽³⁾،
وَيُبْلَغُ السَّخْرِيَّةُ مِنَ الْخَلِيفَةِ عَابَثًا عِنْدَمَا جَعَلَهُ يَقْضِي أَوْقَاتَهُ بَيْنَ الرُّقِّ وَالْعُودِ لَا هَيَأَ
عَابَثًا، وَلَا يَمْنَعُ حَمْلَهَا عَلَى هَذَا الْمَعْنَى مِنْ تَوَجُّهِهَا إِلَى مَعْنَى السَّخْرِيَّةِ مِنْ وَزِيرِ
الْخَلِيفَةِ، فَكِلَاهُمَا مَفْصُودٌ.

وَمِنْ الَّذِينَ دَالَتْهُمْ سَهَامُ سَخْرِيَّةٍ بِشَارِ اللَّادِعَةِ سَهْلُ بْنُ سَالَمٍ عِنْدَمَا أَصْبَحَ
أَحَدَ وِلَاءِ الْخِلَافَةِ الْعَبَّاسِيَّةِ، وَالْأَبْيَاتُ الصَّاخِرَةُ فِيهِ بَلَّغَتْ مِنَ التَّهْلُوكِ مِثْلًا كَبِيرًا؛ إِذْ

(1) مَثْنُ التَّرْمِذِيِّ 681.

(2) دِيوانُ عَدِيِّ بْنِ زَيْدِ الْعَبَّادِيِّ 106.

(3) يَنْظُرُ: أَسْرَارُ الْهَلَاكَةِ 102.

صرح فيها بذكر أعضاء جنسية، فضلاً عن الفعل المحرم الفبيح. من ذلك قوله⁽¹⁾؛

وَيَقْلَعُ وِدِي مِنْ سَهِيلِ بْنِ مَسَالِمٍ كِبَرَتْ وَلَا يَرْجُو مُعَانِي إِذَا انْقَرَضَ
وَقَدْ كُنْتُ أَحْيَا أَمْنِيهِ بِالنَّمْنَى فَبَحَقِي بِحَاجَاتِي وَيَنْجُرْ مَا وَعَدُ
لَمَّا عَدَا فِي الْمَلِكِ ضَامَتِ بِهِ لِسْنُهُ وَالْيَ زَمِيناً لَا يَجُودُ عَلَى أَخَذِ

إن الناظر في هذه الأبيات يجدها متضمنة أفحش المعاني -على الرغم من كونها أهرن ما قيل في السخرية من سهيل-؛ إذ صور المسخور منه -قبل توليه الملك- متكسباً بقلعه الفاحشة المحرمة (الزواني) وعندما أصبح والياً ترك هذه الفعلة، ومما لا شك فيه أن هذا النموذج من السخرية يؤكد النزعة التي عرف بها بشار النبي كانت نزعة طبيعية نحو البذاءة والهجاء ولكن لا شك أيضاً أن الذي نماها فيه إلى ذلك الحد المفرط هو ما لقيه من البيئة التي وجد فيها منذ صباه⁽²⁾ ولعل ما نعى فيه هذه الميول الشاذة أصله الفارسي، وضعف إيمانه وعقده التي تتكشف بين الفينة والأخرى أحياناً منهكة غير مكفئة بدين أو عرف.

وشمة أبيات أخرى في سهيل نجد فيها بشاراً قد أوغل في فحشه ولعل أخف معنى ورد فيها قوله متهمكاً⁽³⁾؛

خَفِلِي جُفَاً عَنْ سَهِيلِ بْنِ مَسَالِمٍ إِذَا هَابَ وَانْخَسَا إِلَيْهِ إِذَا ظَهَرَ

لسهيل من عظم ذلك وهوانه قد صار يرق عدوه له، ويشار يطلب من الناس سائراً أن يعفوا عن سهيل إذا، و أن ينشوا له نظيباً إذا حضراً إذ لم تعد له أية

(1) الديوان 99/3.

(2) شخصية بشار 56.

(3) الديوان 233/3 ، والأبيات التي بعد هذا البيت تضمنت سخرية مكثوفة لا يسمح المقام بذكرها.

كرامة، والإيمان إذا عطف عليه عدوه قبل صديقه فإن ذلك يدل على مبلغ هوانه، وفي موضع آخر نجده يعزّره بعمهنته قبل تروايه الإمارة⁽¹⁾:

أعنى سهيلاً بأرض السوس مرتفعاً في حذّها بعد غزّالٍ وأمدادٍ⁽²⁾
 سبحانه الله لو شئت امتسختهما فرددنّ فاعثجاً في يثبّ فردّ

فيشار يتعجب من تصاريّف الله - سبحانه - وأقداره؛ فسهيلاً الذي كان يضرب بالدف وهي كناية عن الغناء ليحصل على قوته مرعان ما انقلبّت به الأحوال وأصبح أحد أمراء الدولة العباسية، وقد عمق معنى التهكم بقوله (سبحانك) يمسأل الله - سبحانه وتعالى - لو ممّسخه هو وجماد على صورة فردين ليلعبا في بيت الفرد، وقوله (فاعثجاً) كناية عن فعل الفاحشة⁽³⁾.

وفي أبيات أخرى موجهة لأمره، ولم يعرف شخص ذلك الأمير، نجد بشاراً يوجه سهامه الساخرة، ليقتلع خصلة تصف بها المهجور، إذ قال⁽⁴⁾:

لئن للأعير إذا تزلّلت به إن المأجّل نثمها عجل
 بلعن المروءة من ذوي حمى جاعث قرابثهم وقد ثملوا
 شنع الأمير رجوع صاحبه عائر الحياة فاطبعوا وكفوا

والصورة الساخرة للأمير بقيت على عنصرى التعريض والمفارقة، فأما التعريض ففي قوله (إنّ المأجّل نثمها عجل)؛ إذ أنّ فيها تحذيراً له على اتصافه بتلك

(1) الديوان 47/4.

(2) السوس: مدينة من مدن خوزستان بجناب الأهواز، واسمها بالقارسية (الشوش) فتحّت في خلافة عمر بن الخطاب (رضي الله عنه). ينظر: معجم البلدان 280/3.

(3) الديوان 47/4.

(4) المصدر نفسه 176/4.

الصفة، ولا شك أن في التعريض وقصاً في نفس المتلقي أشد من الإقصاح⁽¹⁾، فهو بعمل، أي التعريض، معول هدم في نفس المخاطب، والنتيجة تكون إحدى حالتين، إما أن يقلع عما ينصف به وهو المرجو، أو أن يفتضح أمره بين الناس.

والكي بمعنى معنى التعريض وأثره في النفس أتى بصورتين متناقضتين، وحالين متضادين (شبع الأمور) و (جوع صاحبه) وهذا التناقض الناتج عن معنى المفارقة يلعب دور المنبه الأسلوب⁽²⁾ وقد تؤدي هذه المفارقة في الأبيات دور المظهر لفصل النفس الإنسانية من كل خصلة رذيلة، وهي هنا (الحرص والبخل)، أو تبرز صفات سيئة في نفس المسخور منه، فيحذر الناس منه.

وهكذا بدأ بشار في سفرياته من عدد من رجال الدولة جريئاً غير محابٍ بعواقب الأمور، حتى لو كان المسخور منه الخليفة العباسي نفسه المتصور أو المهدي لما بالك بمن هو أدنى من الخليفة، من الوزراء والولاة!

السرورية من العرب؛

يمثل العصر العباسي عصر انفتاح على الأمم الأخرى، والتفاعلات الوافدة إلى المجتمع العربي الإسلامي، ولأسمما القروس، الذين أزال الإسلام دولتهم، واجتثها اجتثاثاً، ومنهم من دخل في الإسلام عروة فأنس بلسانه، وبني قننه مخلوقاً بفضائل القروس وحبهم.

ونتيجة لتفوحات العرب المسلمين ظهر ما عرف فيما بعد بـ(طبقة الموالي)، وقد تكونت طبقة الموالي هذه شيئاً فشيئاً منذ صدر الإسلام، وفي خلال حكم بني أمية من أولئك الذين كانوا يؤخزون أسرى في خلال الفتح، وكانوا بمثابة أرقاء، وكان الولاة يعيئون منهم المئات بل الآلاف إلى بلاط الخليفة هدية أو بدلاً من الخراج أو نحوه، والخليفة يفرق ذلك في أهل بطائنه أو قواده، وهؤلاء يفرقونه فيما حولهم، أو يبيعونه، فينتقل إلى الناس على اختلاف طبقاتهم، فمن أنجب من أولئك الأرقاء أو

(1) ينظر دلائل الإعجاز 108

(2) معايير تطويل الأسلوب ميكانيكاً وبنائية 56

أعاق لمسبب من الأسباب صار مولى⁽¹⁾ وصار للجبل المولود ينسب إلى أسباده من العرب، ولم يكن لهؤلاء الموالي في العصر الأموي دور يذكر؛ إذ أن الأمويين - كما هو معروف - قربوا كل ما هو عربي صميم⁽²⁾، وظل الموالي مغفولين إلى أن بدأ القرن الثاني للهجرة، وأخذت السواسية تتجه إليهم⁽³⁾، فقد أبعادوا حينذاك عن إدارة شؤون الدولة الإسلامية الأموية؛ إذ اعتمد الأمويون على العنصر العربي.

وكان قسم من الموالي يرى عضاضة في حكم العرب لهم، وفي خضوعهم للعرب، فراحوا يتعصبون لأصولهم، ويفتخرون بمجدهم، ويذكرون أنهم أصحاب حضارة ومملكة، وأنهم سبقوا العرب في هذه المادين⁽⁴⁾، وعندما تبدل الحال في العصر العباسي أخذ الموالي يشعرون بالزهو، لكونهم ممن أسهم في سيطرة العباسيين على الخلافة، مما أحيى في نفوسهم الشعور القومي، وذكرهم بما كان لهم من مجد يائذ، وعز قديم، فقامت الشعبية تنفس عن غيضا المكظوم، طوال عهد الأمويين⁽⁵⁾، بل إن شعراء الموالي لم يكتفوا بالتغني بدورهم في قيام الدولة العباسية ومساندتها، بل تجاوزوا هذا إلى التغني بأصولهم الفارسية، وبحضارتهم القديمة⁽⁶⁾. وقد روى صاحب الأغاني عن بشار أنه قال: لما دخلت على المهدي قال لي: فيمن نعتذ يا بشار؟ فقلت: أما اللسان والزي لعريان، وأما الأصل فعممي، كما قلت في شعري يا أمير المؤمنين:

وَيْبُلْتُ قَوْمًا بِهِمْ جَلَّةٌ يَقُولُونَ مَنْ ذَا وَكُنْتُ الْعَظَمُ

(1) في الألب العباسي الروية والفن عز الدين إسماعيل 71.

(2) ينظر: الفن ومذاهبه في الشعر 94 - 95، والزينة والشعرية في العصر العباسي الأول حسين عطوان 155.

(3) ينظر: بشار بن برد 6.

(4) منحى الإسلام أحمد أمين 29/1.

(5) الحياة الأدبية في العصر العباسي 32.

(6) ينظر: في الألب العباسي الروية والفن 89.

ألا أيُّها السائلُ جامداً ليعرفني أنا أنف الكرمِ
تندُّ في الكرام بني صامرٍ فروعي وأصلي قريش العجمِ
فإني لأعجبني مفان الغنى وأصحبى الفناء فما تعصم

... ثم قال لي المهدي: فمن أي العجم أصلك؟ فقلت: من أكثرها في
الفرسان، وأشدّها على الأكران، أهل طخارستان، فقال بعض القوم: أولئك الصغد،
فقلت: لا، الصغد نجار، فلم يرد ذلك المهدي ⁽¹⁾ وحاول بعض الدارسين إبعاد نعمة
الشعبوية عن بشار وتلتمس العذر له ⁽²⁾، إلا أننا نرى أن بشاراً - كغيره من شعراء
العوالي بل معظمهم - قد انطوت سريره على كراهية العرب، بدليل الأشعار التي
وصلت إلينا في ديوانه التي نخط من شأن العرب، فضلاً عن قول الأصفهاني في
وصفه لبشار: "كان بشار كثير التلون في ولائه شديد الشغب والتعصب للعجم" ⁽³⁾،
وهكذا كان بشار، وقد مرّت بنا قصائده التي تشهد على تلوّنه بألوان العصر السياسي،
لمن قصائده الساخرة من العرب، قوله ⁽⁴⁾:

مأخوذ فأخبر الأعزّاب علي وغلّة جين نازل للفقار
أنا ابن الأكرمين أباً وأماً تثارظني النزازيب من طخار
نغاذي الذُرُمّة المنقرّط عراً ولشرب في الجنّ وفي الثُّنّار
ولركب في الفريد إلى الدمامي وفي الذنّياح للحرب الجنّار

(1) الأملاني 129/3 . 130.

(2) بنظر: السيرة في شعر بشار 25.

(3) الأملاني 131/3، وينظر: شعراء الدولتين الأموية والعباسية 230.

(4) الديوان 208/3 . 211.

أُسْرِيَتْ وَكَمْ تَقَدَّمَ مِنْ أُسِيرٍ
كَتُفِّعِبٍ أَوْ كُتِبِمْطَاعٍ بِنِ قُبْنِي
فَكَيْفَ يَتَمَالَنِي مَا لَمْ يَتَلَهُمْ
إِذَا التَّلَبُّ الرُّقَانُ عَلَا بِعُنْدِ
مَتَكَلِّمَاتِهِمْ لَفَعَطِيَّتَا طَرِيْقِهِمْ
أَحْيَيْنَ لِهَيْمَتِ بَعْدِ الْعُزَى خُرّاً
وَبَلَّتْ مِنَ الشُّبَّارِ وَالْقَلَامِ
تَلَاخُزُ يَسَائِرِ رَاغِبَةٍ وَرَاغٍ
لَغْنَرِ أَيْ لَقَدْ بَدَلَتْ عَرِشاً
وَكُلَّتْ إِذَا ظَلِمَتْ إِلَى فَرَاخٍ
وَرِيعَ بَحْطِهِ كَيْسَرِ الْمَوَالِي
وَتَقَضَّتْ هَامَةً الْجُفْلِي الْمَصْلَى
وَتُسَدِّلُ لِلْقَدَالِ فِي شَرْبِهَا
وَتَلْبِطُ شَاوِي الْحَزْنَاءِ حَتَّى
وَتَرْتَجِعُ النَّفَازَ أَوْ الْبَحَاغَا
وَتَلْدُو فِي الْكَرَاءِ لَتَيْلٍ زَائِدٍ
وَفَخْرُكَ بَيْنَ زَرْوَعٍ وَضَبٍّ

يُزَيِّنُ وَجْهَهُ غَلْظُ الْإِسَارِ
أَصَوْبَا ثُمَّ مَاتِيْمَا بَعَارِ
أَجِدُ نَظَرًا فَإِنَّ الْحَقَّ غَارِ
وَسَقُلُ بِالْبَطَارِيْقِ الْكِبَارِ
وَلَمْ لَتَصِيْبَتْكُمْ غَرَضًا لَسَارِ
وَنَامَتْ الْكَرَامُ عَلَى الْعَقَارِ
وَأَعْلَنَتْ الْبِنْفَسِجَ فِي الْخُنَارِ
بَنَى الْأَخْرَابِ خَمِيْنَكَ مِنْ خُسَارِ
بَغْتِيْلَكَ وَالْأُمُورَ إِلَى مَجَارِ
تُزِيْكَتِ الْكَلْبِ فِي ذَلِكَ الْإِطَارِ
وَتَزْلَعُ لِلْعَصِيْرِ وَلِلْسُنَّارِ
وَلَا لُغْلَى بِخُرَاجِ السَّيَارِ
وَيَلْمُوكَ الْمَكَارِمَ صَنِيدُ فَارِ
تَرْوِخُ إِلَيْهِ مِنْ حَبِّ الثَّغَارِ
مُحَامَلَةٌ وَتَرْضَى بِالصُّغَارِ
وَلَيْسَ بِسَيِّدِ الْقِسْمِ الْفُكَارِ
عَلَى بَيْتِي مِنْ الْخَنَدِ الْكِبَارِ

مَقَامُكَ بَيْنَنَا نَسَمُنْ عَلَيْنَا أَلَيْسَكَ شَانِبٌ فِي خَرْ لَارِ

ومما يلحظ في هذه الفصيدة أنها بنيت على الأسلوب التقريري المباشر ذي الطابع الخطابي الهجومى، على الرغم من امتلاكها بالصورة البيانية:

إِذَا انْقَلَبَ الزَّمَانُ عَلَا بَعْدُ وَسَقَلُ بِالْهَطَارِيقِ الْكِبَارِ

وهي من المجاز العقلي؛ لأن الشاعر أسند التغير إلى الزمان، وهذا نوع من التصوير الذي رسم فيه ما آل بالفارس قومه.

وعند الشاعر في سفرته من الأعرابي، وفي حققتها من العرب، إلى الموازنة بين أنماط العيش البدوي وعادات أهل البادية من جهة، وأنماط العيش لدى الفرس في حواضرهم من جهة مقابلة، وقد يقال إنها موجهة نحو الأعراب في بواديه، وهناك فرق بين العرب والأعراب؟ وليس الأمر كذلك، فهو وإن كان وجهها نحو الأعراب، إلا أنه قصد العرب، كما سيأتي في قصيدة أخرى. وتركزت معاني السخرة على أنماط الحياة البدوية التي تجاوزها العرب والأعراب عندما أصبحوا مسلمين، وينوا دولة إسلامية، في مقابل الفخر بأصله الفارسي وعاداته الفارسية، إنه كمادة غير من شعراء الموالى¹ لا يكتفون تعصبهم لقومهم، وتهكمهم بكل ما هو عربي حتى غلب عليهم الاستهتار⁽²⁾ وتلحظ تعريضه بالعرب في قوله:

إِذَا انْقَلَبَ الزَّمَانُ عَلَا بَعْدُ وَسَقَلُ بِالْهَطَارِيقِ الْكِبَارِ

مَلَكَاكُمْ فَعَطَيْنَا عَلَيْكُمْ وَلَمْ تَلْصِقْكُمْ غَرَضاً لَزَارِ

فعلى الرغم من تحولهم إلى سادة ملوك الدنيا بالإسلام فإنهم ينفون عبيداً، والفرس وإن زالت دولتهم فهم البطاريق (السادة)، وهذا من تقلبات الزمان وغدره ولو أمعنا النظر في معاني السخرة التي وظفها الشاعر لوجدناه يذكر الأعرابي بأنماط

(1) الهجاء والهجاءون في صدر الإسلام محمد مصد حسين 252.

حياته التي تركها وهي (رعي الغنم) ومصاحبتها الكلاب، بل الشرب من الإناء الذي تلغ فيه كلابهم، وأكل (الجعل) فضلاً عن عدم صيد الطيور أو الحمام، بل صيد الفناذ والمقترن، واشتهاء أكل (الحرباء) وكأنها كانت عزيزة ونادرة، واستعمال الحبل عن طرائق كركه لكسب الزاد والرزق، وأخيراً عبثه بين اليربوع والضب، وهما من رموز حياة البدوي.

والفصيدة على العموم - وإن كانت موجهة للسخرية من الأعراب - فهي تصوح بنفخ الشعوبية، والاعتداد بالعنصر الفارسي الذي صور به صور الأحرار والمتحضرين، مقابل الحط من شأن العرب والتقليل من دورهم، وليس هذا عجباً أن يُتمير على العرب، وكأنما يشعر أن الحياة انتهت، وأنها استقامت على هواه... ويفخر بفومه عالياً، ويحاول لفض من العرب بكل ما وسعه⁽¹⁾، وهي خالية - كما قلنا - من الفنون المجازية ما عدا المجاز العقلي ولغنها سهلة أقرب إلى لغة الفخر، ولعل ذلك كان مفسوداً، لتكون أسهل انتشار بين الناس وليفهمها عامة الناس وسوقهم، وهذا أدعى إلى تعميق معنى الإيذاء والحط من العرب وهذه السمة تتلبد على نحو أوضح لي فصيذته التي فاخر فيها العرب، وسخر من ماضيهم إذ قال⁽²⁾:

فَلَنْ مِنْ رَمَحُولٍ شُجْبِرٍ عَلَيَّ جَمِيعِ الْفُجْرِ
مَنْ كَانَ حَيّاً مِنْهُمْ وَمَنْ تَرَى فِي الْكُفْرِ

تلحظ في هذا المملع صراحته غير الطبيعية؛ إذ إنه فاخر العرب جميعهم، حريم وميتهم، وإن دلّ ذلك على شيء فإنما يدل على أن بشاراً كان شعوبياً حاداً كارهاً للعرب كرهاً شديداً، معتداً بالفرس وحضارتهم اعتداً بعيداً⁽³⁾، وليس هذا تجنياً

(1) الفن ومذاهبه في الشعر 97 . 98.

(2) القديان 1/389 . 390.

(3) شعراء الدولتين الأموية والعباسية 230.

على بشار، أو إسقاطاً على الفصيذة، بغدر ما هو استلذاج يخرج به قارئه شعراً، ولا سيما الألييات التي افتخر فيها بجده كعمري، وبخاله قيسر، الملوك المثنويين الذين كانوا يخطون بالحواهر، ويلبسون الفراء الثمينة، فضلاً عما كانوا يضربونه حولهم من الحجاب وسعي الوصفاء بين أيديهم بصحاف الذهب، وأنيته، كما افتخر بأن الدولة العباسية قامت على حرايمهم وفي مقابل تلك المظاهر كلها من الفخر، نجد سحرية تفوح منها رائحة الشعرية في مثل قوله واصفاً حذّه الذي ذكره:

لَمْ يُنْقِ أَطْطَابَ مِيفَى	يَحْرُبُهَا فِى الْغُلَبِ
وَلَا حِدَا قَطُّ أَبِى	خُلِفَ بِعِيسٍ جَرِبِ
وَلَا أُنْصَى حَنْظَلِيَّةُ	يَقْتَهِمَا مِنْ مَلَبِ
وَلَا أُنْصَى عُزْرُ قُطَيْبَةِ	يَخِيطُهُمَا بِالْعُثْبِ
وَلَا شَمْرُونَا وَلَا	مُلْتَخِبُضاً بِالْأُذْبِ
وَلَا تَقْـمُـشَّتْ وَلَا	أَكَلَتْ ضَبَّ الْجَرِبِ
وَلَا اَهْطَلَى قَطُّ أَبِى	مُفْعَجْجاً لِلْهَبِ
وَلَمْ بِأَبْدَ نَمِىَا	وَلَا هَوَى لِلْأُصْبِ
كَيْلاً وَلَا كِمَانِ أَبِى	يَرْكَبُ شَرْجِي قُتْبِ

فهو يعتمد ساخراً مجموعة من مظاهر الحياة البدوية ومزرائق عيش أهلها العرب، منها أوعيتهم التي كانوا يخلون فيها مياههم التي يشربونها والتي كانت تصنع من الجلود وحذاء الإبل في الحِلِّ والترحال، وشعار الحنظللة الشجرة الصحراوية التي كان العرب يعتمدون عليها في أيام المجاعة، ونبات (العرقط) الذي كان يقات عليه العربي وحيواناته، فضلاً عن شواء (الورل) وهو حيوان صحراوي يشبه (الضب) وأكل

الفصحة ولحوم الضب، والركوب على السروج الخشنة متخذاً منها مضموناً لأشعاره الساخرة من العرب⁽¹⁾.

ولغة هذه القصيدة - كما سبقتها - دل أكثر منها إغفالاً في اعتماد الأسلوب التقريري المباشر في بنائها، وارتكازها على أسلوب النفي المتكرر في كل بيت من الأبيات التي افترق فيها بقوم، ولغتها أقرب إلى لغة النثر. وهذه السمة - كما ذكرنا من قبل - شائعة على هذا النوع من قصائده ليجعلها أسهل انتشاراً وحفظاً بين أكبر عدد ممكن من أفراد المجتمع فضلاً عن أن النزول إلى هذا المستوى من الخطاب يحمل في طياته احتقاراً وتهويماً من شأن المخاطب، ومن التهديي أن المتكلم يتألق في اختيار ألفاظه وعباراته ويتمتعاً تبعاً لشخصية المخاطب ومدى احتراسه له أو خوفه منه فيخاطب السلاطين وعلية القوم بلغة تختلف عن اللغة التي يخاطب بها غيرهم... وهكذا فعل بشار لإثبات صفات أراد لصفها بالعرب.

وثمة قصيدة ساخرة أخرى جعل معاني شبيهة بالمعالي السابقة، قال فيها⁽²⁾:

تقول ابنتي إذ فاحرثها غريبة	مؤيرة بالزور في شؤر في السذ
لها والد راح إذا راح عطفا	بأشوية من قلب ضنب ومن كذب
أبي نجل أشلاك وذؤذ خليفة	ولس له باب الهمام إذا وفذ
طلوب لأبحار الملوك إذا غدا	وأكرم أبحار الملوك من الحفظ
والسب لقاء بين خلف وأكذب	مناع لمن جال السبيال ومن قصذ
وأنك من قوم عليهم حضاضة	نرى جبراً بالنفس من عيشها النكد
معاودة خذل الهشيم بكفها	على كاهل قد كاذ نأرد أوأرد

(1) ينظر: الصورة في شعر بشار 27.

(2) للتبيان 140/3 - 141.

والمأمل في هذه اللوحة الساخرة يجدها قامت على جزئين: الأول الفخر بذات الشاعر وأصله الفارسي ومكانته عند الملوك، وأما الثاني فهو الجانب الساخر الذي يقوم على المعاني التي وصف بها المرأة العربية من حيث أنها تركدي أنثراً من الوبر وتُسكن الخيمة مع الكلاب في الصحراء، فضلاً عن حملها - كل يوم - الحطب لتستخدمه في الطبخ والتسخين، حتى ترك أنثراً على عاتقها وأما أبوها فهو راع يأكل لحم الضب.

ولو تفحصنا لغة الفصيحة لوجدناها لغة اعتمدت الأسلوب التقريري المباشر وأنها -كسابقتها- أقرب إلى لغة النثر، فضلاً عن اعتمادها أسلوب تقديم الخبر على المبتدأ كما في قوله (لها والد راع) وهذا التقديم غرضه العناية والاختصاص فضلاً عن التأكيد. ثم إنه استخدم أسلوب الخطاب المباشر عبر توظيف الضمائر (أنت، أنك) ساعياً إلى إكسابها طابعاً ذا منحى تهجمي، اعتمد الانتقاص من المرأة العربية من خلال تذكيرها بأساليب العيش البدوية، وتوضيح - من خلال هذه المقطوعة وغيرها - أن المغربة من العرب عند الشعراء الشعبيين كانت تقوم على أساس التحط من شأن العرب في جاهليتهم، بما كانوا فيه من البدائية والفظاظة، ولبعدهم عن أسباب المدينة والحضارة⁽¹⁾، ولا شك في أنهم قصدوا التركيز على جانب واحد من حياة العرب، وهو جانب البدولة المبائين في وصف خشونة الحياة فيه، ومنقصون من أساليب عيش البدائية والآن فإن للعرب في باديتهم قهراً ومثلاً قلما نجدها عند غيرهم. أما الجانب المتحضر من حياة العرب فقد تداخلوا عنه وحارلوا طمسه، ولهذا كانت قصائد بشار - بوصفه نموذجاً شعبياً - في المغربة من العرب تنقثر إلى الصديق القني الواقع، فهي لم تكن تعبر عن الواقع، وإنما كانت دلائل متجمدة تسيء عن حقد دفن على العرب، ولعل الأثر الم الوحيد في حياته كان تمسكه بالشعوبية التي دفعته لى المغربة والانتقاص من مواله وأسياده العرب.

(1) الفن ومذهبه في الشعر العربي 96.

المصادر والمراجع

- أسرار البلاغة، عبد القاهر الجرجاني، طلق حواشيه الأستاذ أحمد مصطفى المراغي، الطبعة الأولى، مطبعة الاستقامة، القاهرة، 1367 هـ - 1948م.
- الأسماء الجمالية في النقد العربي (عرض وتفسير ومقارنة)، الدكتور عز الدين إسماعيل، الطبعة الثالثة، دار الشؤون الثقافية، بغداد، 1986.
- الأعلام، خير الدين الزركلي، قاموس تراجم لأشهر الرجال والنساء من العرب والمستعربين والمستشرقين، الطبعة الرابعة، دار العلم للملايين، بيروت، 1979م.
- الأغاني، أبو الفرج الأصفهاني، شرحه وكتب هراشه الأستاذ سمير حير، الطبعة الأولى، دار للكتب العلمية، بيروت لبنان، 1407 هـ - 1986م.
- البلاغة العربية قراءة أخرى، الدكتور محمد عبد المطلب، الطبعة الأولى، الشركة العالمية للنشر، لونغمان، 1997م.
- الجامع الصحيح وهو سنن الترمذي، للإمام أبي عيسى محمد بن عيسى الترمذي، الطبعة الأولى، دار الوراق ودار ابن حزم، بيروت لبنان، 2002م.
- الحياة الأدبية في العصر العباسي، الدكتور محمد عبد المنعم خلفا، الطبعة الأولى، دار العهد الجديد، القاهرة، 1954م.
- الزندقة والشعوذة في العصر العباسي الأول، الدكتور حسين عطوان، د.ط، دار الجبل بيروت، د.ت.
- السخرية في الأدب العربي حتى نهاية القرن الرابع الهجري، الدكتور نعمان محمد أمين، الطبعة الأولى، دار التوثيق للطباعة، القاهرة، 1978م.
- الصورة الأدبية، مصطفى ناصف، الطبعة الأولى، القاهرة، 1958م.
- الصورة في شعر بشار بن برد، الدكتور عبد الفتاح صالح نافع، الطبعة الأولى، دار الفكر للنشر والتوزيع، عمان، 1983.

- الضحك، هنري برجسون، ترجمة سامي الدروبي والدكتور عبد الله الدائم، الطبعة الأولى، دار اليفضة العربية، دمشق، 1964م.
- الفكاهة في الألب أصولها وأنواعها، أحمد محمد الحوفي، دط، مكتبة النهضة مصر، القاهرة، دت.
- الفن ومذاهبه في الشعر، الدكتور شوقي ضيف، المطبعة المصاحبة، دار المعارف مصر، 1969م.
- المعجم المفهرس لألفاظ القرآن الكريم، محمد فؤاد عبد الباقي، الطبعة الأولى، دار المعرفة، بيروت، 2002م.
- الهجاء، والهاجرون في صدر الإسلام، الدكتور محمد محمد حسين، دار النهضة العربية، بيروت، 1969م.
- بشار بن برد دراسة وشعر، الدكتور محمد الصانق عفيفي، دط، دار التراث العربي، بيروت، 1983.
- بشار بن برد، الدكتور طه الحاجري، دار المعارف، القاهرة، 1963م.
- بشار بن برد، دراسة في النظرية والتطبيق، الدكتور سيد حنفي حسين، دط، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، 1978م.
- حديث الأربعماء، الدكتور طه حسين، دار المعارف بمصر، 1954.
- دراسات في الأدب العربي، كاظم حطيط، الطبعة الأولى، دار الكتاب اللبناني ودار الكتاب المصري، 1977م.
- دلائل الإعجاز، الإمام عبد الفاهر الجرجاني، الطبعة الثانية، مكتبة سعد الدين، دمشق، 1407هـ-1987م.
- ديوان الحطينة، من رواية ابن حبيب عز ابن الأعرجي وأبي عمرو الشيباني، شرح أبي سعيد السكري، دار صادر، بيروت، 1387هـ-1967م.

- ديوان بشار بن برد، جمعه وشرحه وكمّله وعطّق عليه فضيلة العلامة سماحة الأستاذ الإمام الشيخ محمد الطاهر بن عاشور، الشركة الوطنية التونسية، تونس، 1976م.
- ديوان عدي بن زيد العبادي، تحقيق محمد جبار المعويد، سلسلة كتب التراث، دار الجمهورية للنشر، بغداد، 1965.
- شخصية بشار، للدكتور محمد النويهي، الطبعة الثانية، دار الفكر، بيروت، 1971م.
- شعراء الدولتين الأموية والعباسية، الدكتور حسين عطوان، دار الجبل، بيروت، 1981م.
- ضحى الإسلام، أحمد أمين، الطبعة السابعة، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، 1964م.
- في الألب العباسي الرّوية والفن، الدكتور عز الدين إسماعيل، دط، دار النهضة العربية، بيروت، 1975م.
- لسان العرب المحوّل، ابن منظور، إعداد وتصنيف يوسف خياط، دار لسان العرب، بيروت، دط.
- معايير تحليل الأسلوب، ميكائيل ريفاتير، ترجمة الدكتور حميد الحمداني، الطبعة الأولى، دار النجاح الجديدة، بيروت، 1992م.
- معجم البلدان، للشيخ الإمام شهاب الدين أبي عبد الله ياقوت بن عبد الله الحموي الرومي البغدادى، دط، دار صادر، بيروت، 1374هـ - 1955م.
- معجم المصطلحات في اللغة والأدب، مجدي وهبة كامل المهندس، الطبعة الثانية، مكتبة لبنان، بيروت، 1984م.

الدوريات:

- السخرية في الأدب، صادق إبراهيمي كاوري، مجلة المعرفة السورية، دمشق، العدد 489، 2004م.
- قراءة في بعض ملامح السخرية في شعر البردوني، حسن عبد الوارث، مجلة الثقافة اليمنية، صنعاء، العدد 24، 1996م.

الرسائل والأطروحات الجامعية:

- السخرية في شعر البردوني، عبد الرحمن محمد محمود حسين الجبوري، رسالة ماجستير، بإشراف الأستاذ الدكتور عمر محمد الطالب، جامعة الموصل، كلية التربية، 2000م.

المبحث الرابع

النزعة القصصية في مقامات الهمداني - في منظور الخطاب النقدي العربي -

عادل عبد القادر جويد المياحي

أ.د. منتصر عبدالقادر الفضلوري

توطئة

حاول عدد من الباحثين التقريب بين الفصحة والمعاملة، على الرغم من أن فن النضفة فن حديث، وهي فيما نظر لها بضاعة مستوردة دخلت إلى الأدب العربي، نتيجة للبعثات العلمية والترجمة.

وقد حاول عدد من الباحثين إيجاد أصول لفن النضفة في أدبنا العربي القديم فوصلت مجموعة منهم إلى أن فن المعاملة قد اثنوا في عدد من خصائصه مع الفن الفصحي، فمارون عبود الذي نادى بأن المعاملة قصة، لم يعمم جزئه هذا على المقامات كلها، فقال: لكن ليست كل مقامات البديع قصصاً ففهم منها لا شيء، والفهم الآخر شيء عظيم⁽¹⁾، ونحن نرى أن هذا القسم لا شيء من حيث عدم اشتغاله على نزعة القصصية لكن فيه فوائد لغوية واجتماعية وغيرها.

ويذهب إلى هذا الرأي الدكتور مصطفى الشكعة، الذي بعد الهمداني الرائد الأول للنضفة العربية، فيقول: توسعت معالم النضفة واضحة هي كل مقامات بدعي الزمان، بل هي تتعدى تماماً في كثير منها، ويتقلص ظلها في عدد كبير آخر، ولكنها واضحة ناجحة كاملة الأركان في البعض الآخر⁽²⁾. وهذا "البعض" هو الذي عول عليه الشكعة في ريادة النضفة لدى الهمداني.

ويذهب عبد الملك مرتاض الذي ذهب إلى أن المقاملة قصة، ليلقي تطبيق أحكام النضفة على المقاملة، فيقول: ونحن حيث نلخص من مثل الهمداني أن يكتب لنا الخاسمين على نحو ما نقرأ اليوم، أو على غير ما توصلت إليه النضفة اليوم، لا نكون واقعيين⁽³⁾. ولا نعرف ماذا نطبق عليها من أحكام، فأحكام النضفة هي أحكام النضفة، ويتضح لنا من ذلك أن المقامات نبتعد في كثير منها عن فن النضفة،

(1) بدعي الزمان الهمداني 37.

(2) بدعي الزمان الهمداني وقد النضفة العربية والمعاملة المصطفية 289-290.

(3) النضفة في الأدب العربي القديم 188.

باعتراف الباحثين أنفسهم، وأن وجدنا قاسماً مشتركاً بين الفئتين في عدد منها.

علنا لا نعدم آراء ذكرها الباحثون في القتراب المقامة من القصة في عدد من عناصرها كوجود البطل والراوي والمقدمة وغيرها مما سنتعرض له في بحثنا هذا.

أ. الشخصيات:

1- البطل:

من المعروف في العمل الفني أن ينال شخص أو أكثر اهتمام المبدع، وقد كان من المألوف في القصة أن يقوم شخص من أشخاصها بدور البطولة في أحداثها وينال تصويره من الكاتب العناية الكبرى، ويكون محور القصة والرابطة بين مختلف أشخاصها الآخرين. وقد يكون مع ذلك معبراً عن سلوك كثير من أهل طبيعته الاجتماعية⁽¹⁾.

وبطل مقامات بديع الزمان الهمذاني هو أبو الفتح الاسكندري. هذه الشخصية التي نراها تتقلب في أكثر المقامات الهمذانية. ويعرفه الدكتور يوسف نور عوض بقوله، هو "هقري مكد يتخذ من الحيلة والمراوغة وسيلة لعيشه وهو يظهر في القصة المقامية بعد ديباجة يقوم بها عيسى بن هشام لموضوع مقامته"⁽²⁾. ويأتي ظهوره أحياناً في البداية مع ابن هشام كما في المقامة الموصالية. فكأنما هما شخص واحد حتى لا يحتاج ابن هشام إلى تلك الديباجة لتقديم أبي الفتح الاسكندري.

ولقد ألفاض الباحثون في تحديد ملامح شخصية الاسكندري. فالدكتور زكي مبارك يرى أن هناك مقامات يمارس فيها أبو الفتح الاسكندري الاحتيال على الناس "ففي المقامة الاصفهانية يحال أبو الفتح فوجئ المصلين في المسجد ولا يزال بهم حتى يملأ جيبه"⁽³⁾؛ فقد ادعى في هذه المقامة أنه رأى النبي (صلى الله عليه وسلم)

(1) النفاذ الأدبي الحديث د. محمد غنيمي هلال، 362.

(2) فن المقامات بين المشرق والمغرب، 111.

(3) النثر الفني في القرن الرابع، 431/2.

في المنام، يقول وقد * علمني دعاء أوصاني أن أعلم ذلك أمته، فكتبته على هذه الأوراق بخوق وسك، وزعفران وممسك، فمن استوبهه مني وهبته، ومن رد عليّ ثمن القريظاس أخذته. قال عيسى بن هشام: فقد انثالث عليه الدراهم حتى حيرته، وخرجت فتبعته ... ونظرت فإذا هو أبو الفتح الاسكندري، فقلت: كيف اهتديت إلى هذه الحيلة؟ فتبسم وأنتشأ بقوله⁽¹⁾

الناس حمر فحَوز وأبرز عظيم ويرز
حتى إذا نلت منهم ما تشتهيهِ فنروز

فقد كشف الاسكندري في هذين البيتين فلسفته القائمة على الاحتمال على الناس المغفلين، كما فعل هو، حتى ليقول أليس المقصي بشأن ذلك، أن يُبطلها رجل أحكم التحول ولصبر همه على تحصيل العلفيف من الرزق، ويوصف عادة بالدهاء والتكنية⁽²⁾.

أما البيتماني فيقول في الاسكندري وتغير صفاته ف كراه مرة شيخاً جليلاً وقف في الناس واضطاً ينصح ويحذر، ومرة قرأناً يتلى الناس، وأخرى مشعوذاً يدعي صنع المعجزات خديعة للقوم المانحين فيدر عليه الرزق، وينتفع بشعوذته وخداهه، فهو اشحذ الناس، وأبرزهم تسأله⁽³⁾.

فالبيتماني، لم يستجل جميع صفات أبي الفتح الاسكندري. وقد استترك عليه الدكتور محمد عبد المنعم خفاجي عدداً من صفات الاسكندري وهو يبيدي إعجابه به، حتى قال فيه هو شخصية رائعة حقاً، فهو بطل الموقف كله في المقامة، وهو - كما يصوره الهمذاني - عالم وأديب وشاعر، وهو ناقد بليغ، ومغامر محتال ماهر، مشرد

(1) المقامات 64-65.

(2) تطور الأساليب النثرية في الألب العربي 362.

(3) أدباء العرب في العصر العباسي 391.

في الأفق، تقسو عليه ظروف الحياة فلا يجد أمامه إلا الكنية والاحتفال بكل أسلوب من أجل المال والطعام. وهو إلى ذلك كله مجرب حكيم خبير بالأيام وصروفها، عركها وعركته، يجوب الأفق ويخطب في الأندية، ويهز الناس بفصاحته وبلاغته⁽¹⁾، فصفاة الوعظ والبلاغة. والنقد، لها حدود في المقامات الهمدانية في حين تطلب صفة الكنية والشعاعة والاحتفال على أغلب المقامات.

إن بديع الزمان الهمداني كصور لنا أبا الفتح مكتنفاً له ماضي في دنيا المغامرات والأخطار، يعرف البلاد والحصون، وطاف بالجبال والجزون، وراض البحار والعيون⁽²⁾، فهو موجود في كل مدينة شمالاً وجنوباً، غرباً وشرقاً، ليس هنالك حدود تحد من حركته وتنقله، يظهر كل يوم برّي جديد، ملتصقاً أشكلاً جديداً من الحيلة، بل أنه يعمل أحياناً على اصطحاب أطفاله على أعين الناس. وذلك احكم للحيلة وادعى إلى الشفقة وتحريك النفوس فيتأثر للنظر والعاطفة. والخيال في أن واحد⁽³⁾.

ونجد هذه الصورة مثلاً في المقامة البخارية، التي فيها استندار للخموع والجيوب، لقد جاء بطغلي عريان ومستجدي به، ومما جاء فيها يخاطب الناس " وهلم جزاً إلى ما تشاهدون من حالي وزيتي، فما نحن نرضع من الدهر ثدي عقيم، ولركب من الفقر ظهر بهيم، فلا نرنبو إلا بعين اليتيم، ولا نمذ إلا يد العديم، فهل من كريم يجلو غياهب هذه البرؤوس، ويقل شبا هذه النحوس"⁽⁴⁾، لاسكندري بطرق الأبواب كلها غير متعذر عليه أي مملك إذا ما أراد الحصول إلى شيء ينتفيه.

لكن هناك سبباً جعل بديع الزمان الهمداني، يظهره بهذه الصورة البائسة التي

(1) الأدب العربي في العصر العباسي الثاني، د. محمد عبد المنعم خفاجي 97.

(2) بديع الزمان الهمداني رائد الفضة العربية والمقالة السمعية 238.

(3) بديعات الزمان 106.

(4) المقامات 96.

تصور فقره ومكره في الوقت ذاته، وضحه محمود غصاري الزهيري بقوله "إلما كان يصدر في هذا التصريف و هذا الملوكة عن عوامل قسرية قاسية تضطره إلى أن يسير في هذه السبيل أو تلك اضطراراً دون أن يكون له في تلك أردا، أو اختيار ... تلك لأن هذا الزمان العنوم العاني لا ينفك يحارب أهل العلم والأدب والفضل دون هوانه أو لين"⁽¹⁾، ملقياً - الزهيري - اللوم على الزمان وليس على الهمذاني، الذي اظهر لنا بطله مشرلاً متشبهاً بكل وسيلة لجمع المال، الذي عرّ وجوده على الضعفاء، في حين يتلذذ به الأغنياء، ف هي المجتمعات التي يكون فيها التناقض الطبقي حاداً والفوارق الاجتماعية واضحة كمجتمع القرن الرابع الذي كان يتسلط عليه حكام دخلاء لا يقوم حكمهم على أساس من العدل الاجتماعي، فأدى جشعهم وكثرة مصادراتهم لأموال الناس وشدّة وطأتهم عليهم إلى انتشار الفاقة وظهور الطبقة الفقيرة المعذمة التي شملت عامة الناس⁽²⁾.

إن بنوع الزمان الهمذاني جعل من بطله - إذ صوره على هذه الشاكلة - رمزاً للرجل العالم الذي تقسو عليه الأيام ليهوى إلى حرفة الكنية دون إرادة أو اختيار في ذلك⁽³⁾، فقد يطلب من الكاتب أن يأتي بشخصيات تتحرك، حركة حقيقية كحركة الأحياء الذين نراهم، أو نترك وجودهم، وقد يأخذها من المحيط الذي يعيش فيه ومن حياته مباشرة⁽⁴⁾. فغداً من الطبيعي أن يقتمص أبو الفتح الإسكندري أدوار تلك الشخصيات التي راها الهمذاني في عصر، فعمل على إخراجها بمظاهر شتى.

ويعمل الدكتور مصطفى الشكعة ضالّة حال أبي الفتح الإسكندري بأن ذلك اثر من آثار انعكاس الحياء الصوفية في تلك الحقبة، فيظهر حقير المعظم مهين المنظر،

(1) الأدب في ظل بني بويه 35.

(2) الشكوى في شعر القرن الرابع جواد رشيد مجيد 70.

(3) ينظر: الأدب في ظل بني بويه 234.

(4) ينظر: فن القصة محمد يوسف نجم 90.

لكنه يحمل بين ثناياه أدبياً حكيماً⁽¹⁾. فإن كانت الحياة الصوفية مدعاة للظهور دون المستوى اللائق أو عدم الاهتمام بالشكل والاكتفاء بالقليل من المال، فإن بديع الزمان قد أظهر بطله متسولاً محتالاً مأكراً، أكثر من كونه متصوفاً، فضلاً عن ذلك أنه جعله في المقامات المدحية يرد بلاطات الملوك والأمراء مانحاً أصحابها، من أجل كسب العطاء واسترفاد العون.

أما صورة أبي الفتح الإسكندرية الساخرة الفكاهة، فيذهب الدكتور مصطفى الشكعة في تحليلها إلى أن تكون شخصية جحا المرحمة المضحكة قد أُرِحت إلى بديع الزمان خلق شخصية أبي الفتح بطل المقامات المغامرات المضحكة المثير⁽²⁾. ولعل السبب في الفكاهة التي اتخذها الهمذاني سبباً لنقده الاجتماعي، هو أن الرمز الحجوي، في نقده لجوانب الحياة الاجتماعية قد سلك مسلك الفكاهة⁽³⁾. من ذلك مثلاً جاء في المقامة المضحكة من صورة لذلك التاجر الذي يسعى إلى جمع أكبر كم من المال على حساب الآخرين⁽⁴⁾. وما جاء في المقامة الحلوانية من صورة لحمامات تلك العقبة وما يجري فيها، ذلك عندما نخاصم عاملاً الحمام في أربهما أولى بفعل ابن هشام، واحتكما إلى صاحب الحمام " فقال الحمامي يا رجل لا تقل غير الصنف، ولا تشهد بغير الحق، وقال لي: هذا الرأس لا يهما، فقلت هذا رأسي ... فقال لي اسكت يا فضولي"⁽⁵⁾.

وهذا من يربط بين حياة بديع الزمان الهمذاني وحياة بطله، حتى لكان بديع الزمان قد رسم صورة لنفسه عبر شخصية بطله أبي الفتح الإسكندري، فالدكتور عبد الرحمن ياغي يقول أن " الأسفار الطوال والمغامرات الواسعة مطلب الجاه. والشراء

(1) ينظر: بديع الزمان الهمذاني رائد القصة العربية والمقالة الصطفوية 225-226.

(2) المصدر نفسه 225.

(3) جحا العربي محمد رجب النجار 159.

(4) ينظر: المقامات 121.

(5) المقامات 235.

ومجازلات التفوق على الاقران، تلك التي حفلت بها حياة الهمداني لعلها هي التي جعلت من بطله جوالاً. يمتضي في مغامرات واسعة واسطر بعيدة، ويتقلب من حال إلى حال⁽¹⁾.

في حين يذهب الدكتور مازن المبارك إلى القول بأن هذا التنوع في الظهور بمظاهر شتى، الذي قام به الاسكندري يجعلنا نرى ان المقامات كانت مسرحاً للتقليد، بما كان يلبسه أبو الفتح الاسكندري من شخصيات وما يقلده⁽²⁾، فمره يلبس ثوب الغريب الذي انقطع عن أهله، ومرة يظهر بصورة المجاهد الذي خرج للحرب، وأخرى يتمص بها دور الراعظ المرشد الذي يذكر بالآخرة ويذم الدنيا. وأحياناً يظهر بالعس مثقلاً له، جاعلاً منه مطية لتحقيق مآربه في الحصول على المال، وأحياناً هو ناقد أدبي قد خبرته الأيام أو قرأه يحرص قرده خادعاً عقول الناس جاعلاً إياهم يستغلون بشكل حلفاء للاستمتاع والضحك.

ويرى عدد من الباحثين، أن أبا الفتح الاسكندري لم يكن هو البطل الغالب على جميع المقامات التي نشهد فيها حضوره بالاسم والصورة، على الرغم من ظهوره في أكثرها، وقد تبنى هذا الرأي بطرس البستاني⁽³⁾. وأودع الدكتور شوقي ضيف، بقوله "أن هناك مقامات لم يرد ذكره فيها مثل المقامة الغيلانية والبغدادية. وهناك مقامات لا يظهر فيها أبو الفتح إلا في آخرها كالمقامة الابليسية. ولكن الكثرة وتحض فيها منذ أول الأمر"⁽⁴⁾.

ويذهب الدكتور مصطفى الشكعة في تحليل عدم ظهور أبي الفتح الاسكندري في جميع المقامات، إلى التقليل من شأنه. إذ يقول "لم يحرص بدوح الزمان على أن

(1) رآي في المقامات 67.

(2) ينظر: مجتبع الهمداني من حاله مقاماته 114.

(3) ينظر: أبناء العرب في العصر العباسي 391.

(4) المقامة 23.

يظهر أبا الفتح في جميع المقامات، بل يقلل من شأن مغامراته أحياناً، ويغفل ذكره أحياناً أخرى كما هو الحال في المقامة البغدادية والمقامة النهديّة الغيلانية⁽¹⁾. لكن البطل أبا الفتح الإسكندري لم يظهر في مقامات أخرى فضلاً عن البغدادية والنهدية والغيلانية. فهو لم يظهر كذلك في المقامة التميمية والمقامة للمغزلية والمقامة البشرية والمقامة الصيمرية، بل إن ابن هشام نفسه هو الذي يتولى بطولة المقامة البغدادية وفي المقامة النهديّة يروي الهمذاني نادرة من نوازل العرب، في حين تحكي المقامة البشرية من حكايات العرب في البطولة.

أما المقامة المغزلية لمفضلاً عن قصصها فقد قام ابن هشام فيها بحل لغز المشط والمعزل، وجدد في المقامة الغيلانية نزعة الأخبار ورواية ما يقع بين الأدباء من مساجلات، وتحدثنا المقامة الصيمرية عما وقع بين ابن هشام وصاحبه للأكوين للجميل، تحدثنا بدفع الزمان في المقامة التميمية، تحدثنا عن أبي ندى التميمي، ولم يكن هناك ثمة مبرور لظهور الإسكندري⁽²⁾، ومن ذلك يتضح أن موضوعات هذه المقامات هي التي فرضت على الهمذاني إغفال شخصية الإسكندري وعدم إظهارها وليس التقليل من شأنها.

وفضلاً عما كتبه الباحثون نجد هناك مقامات لم يظهر فيها الإسكندري وإنما تظهر صفاته، الإسكندري لم يظهر في المقامة الأهوازية والمقامة الرصافية والمقامة الحلوانية والمقامة الناجمية والمقامة الخلفية والمقامة الشعرية والمقامة الصفوية والمقامة المطلبية. لكننا لانعدم ظهور ملامحه في المقامات الناجمية والخلفية والشعرية والصفوية والمطلبية، لكن الهمذاني لم يصرح باسمه.

أما المقامة الرصافية فجاء فيها سرد لا وصف لم تكن ثمة حاجة لظهور الإسكندري، وإنما تكفل ابن هشام سرد تلك الأصناف من النصوص.

(1) بديع الزمان الهمذاني رائد القصة العربية والمقالة الصحفية 243-244.

(2) ينظر: فن المقامات بين المشرق والمغرب 115-116.

ونجد بشر بن عوثة العدي بطلاً للمقامة البشرية، فقد روى ابن هشام مغامراته وبطولاته وشجاعته وقد ابتكر بديع الزمان هذه الشخصية، شخصية بشر، وكان له فضل شهرتها حتى ظن الكثيرون أن بشراً هذا شخصية حقيقية لبراعة البديع في رسمها وإرسال الشعر وصيغاً على لسانها، فاندخلها دنيا الألب من أوسع الأبواب⁽¹⁾، فكما انحل بديع الزمان الهمداني بطله أبا الفتح الاسكندري دنيا الألب، كذلك نجده في المقامة البشرية يوكل مهمة البطولة إلى بشر بن عوثة، يقول البديع هذه المقامة "حدثنا عيسى ابن هشام قال: كان بشر بن عوثة العدي صعلوكاً، فاغار على ركب فيهم امرأة جميلة، فتزوج بها، وقال: ما رأيت كالיום، فقالت:

اعجب بشراً حور في عيني	وساعد أبيض كاللجين
ودونه مسرح طرّف العيني	خمصانة ترغل في حجلين
احسن من يمشي على رجلين	لونسفم بشر بينها وبينني

قال بشر: ويحك من عنت؟ فقالت: بنت عمك فاطمة، فقال: أهي من الحسن بحيث وصفت؟ قالت: وأزيد أكثر، فانشأ يقول:

ويحك يا ذات الشاها البهيم
ما خلقتني منك بمسكن⁽²⁾

ثم يحدثنا ابن هشام عن بطولة بشر في ملاكاة الأسد، فيقول: ثم إن بشراً ملك ذلك الطريق، فما نصفه حتى لقي الأسد، وقمص مهره، فنزل وعقره، ثم انخرط مسفه إلى الأسد، واعتزضه، وقطعه، ثم كتب بدم الأسد على قميصه إلى ابنة عمه:

فاطم لو شهدت ببطلن خست
وقد لاقى الهزبر أخاك بشراً⁽³⁾

(1) بديع الزمان الهمداني رائد الغصة العربية والمقالة الصحفية 257.

(2) المقامات 449-456.

(3) المصدر نفسه 461-462.

وهكذا جعل بديع الزمان من بشر شجاعاً بطلاً، أديباً، مغامراً، باذلاً نفسه في عمار الأخطار من أجل ابنه عمه، ولعل عدم ظهور أبي الفتح الاسكندري في هذه المقامة يعود إلى أن بديع الزمان - كما انضح سابقاً- أراد أن يظهر من هذه المقامة رواية أدبية خيرية عن الشعراء ويطولاتهم. أما في المقامة الغيلانية فيذكر ذا الرمة والقرظقي، وعصمة بن بدر الغزازي، فكانما أراد توثيق تلك الروايات الأدبية باستجلاء شخصيات أدبية فيها، من غير حاجة إلى ذكر الاسكندري.

وهناك مقامات يغيب فيها أبو الفتح الاسكندري في البداية والوسط، ولا يظهر ليعرف عن نفسه إلا في النهاية، إذ يتعرف ابن هشام عليه. وفي هذا الصدد يقول عبد الملك مرتاض⁽¹⁾ أنني اعتقد أن أروع مقاماته هي تلك التي يذكر فيها أبا الفتح الاسكندري في أول الفصّة أو في وسطها مكشوفاً، لأنه يعني في سرد القصص سرداً طبيعياً⁽²⁾.

ولعل بديع الزمان سعى إلى التشويق في عدد من المقامات، بإظهار الاسكندري رجلاً شجاعاً أو محتالاً أو أديباً أو واعظاً في البداية. حتى جعل ابن هشام نفسه في تلك المقامات لا يتعرف إليه إلا في النهاية. ولقد كان الهمداني عامداً إلى تقديم شخصية الاسكندري على هذا النحو من الثلوث والتبدل، لجلب الأنظار إليه. قد بلغت الكاتب النظر إلى إحدى شخصياته، حتى يعمد إلى تحليلها بنقطة، مبدئاً خصائصها ومميزاتها، واصفاً أخلاقها ونصرفاتها، لا يترك صغيرة ولا كبيرة إلا ويحسبها⁽³⁾. لقد اجتهد بديع الزمان الهمداني في رسم أكثر من صورة لبطله، مستقصباً ما أراد إخرجه من صفات عسكها على شخصية أبي الفتح الاسكندري.

ويعلل الدكتور فكتور الكلك هذا الاحتيال عند أبي الفتح، بأن لا حدود يفن عندها تمنعه من لعل ما يريد "قالغاية عنده تبرز الوسيلة وقد نحكمت الكنية في

(1) الفصّة في الألب العربي القديم 229.

(2) فن الفصّة 21.

نفسه حتى صارت من كوائنه فأصبح يسعى إليها بشتى الوسائل المشروعة وغير المشروعة وما من وسيلة غور - شرعية في نظره - مهما كانت مقدسة أو محظورة تستدعي تجنيهاً للبلوغ إلى الكنية المغربية. كذلك لم يتورع الاسكندري في تكديته عن العبث بالمقدسات⁽¹⁾، فاللحصول على المال غاية يسلك إليه أي طريق كان، على أن الكك يعني المقدسات المقامة الاصفهانية؛ إذ يدعي رؤية النبي (ص) وقد علمه دعاء، ليجتال على الناس بما رواه من تلك الرؤية من غير أن يستجدي على نحو مباحثه.

ويطل الدكتور فكتور الكك تعدد مظاهر شخصية أبي الفتح الاسكندري وتكونه بأكثر من لون ومظهر، كونه موسوعة حوت كل شيء فهو شاعر ناثر خطيب نالده فقهه متكلم محيط بشتى فنون اللغة والأدب والدين نكأنه دائرة معارف مبدرة، ويزين مواهبه تلك انه فياطن البديهة حاضرها سريخ الارتجال⁽²⁾. فمن امثلت هذه الصفات وأجادها لا يعاني جهداً في أن يظهر بتلك الصور كلها.

وترى إحصان الملائكة إن أول ما يؤمن به الاسكندري العبث واللامبالاة، وإثارة الملاعبة والراعبة، وتجذب كل ما يؤلم النفس، وطرح المسؤوليات بأي شكل كانت⁽³⁾ ومن ذلك ألفا نجده في المقامة الاصفهانية، يقول بعد أن احبال على المصلين⁽⁴⁾.

الناس حمر فجوز	وابرز عليهم وبرز
حتى إذا نلت منهم	ما تشتهيهم فبرز

(1) بدعات الزمان 107.

(2) المعسر نفسه 108.

(3) بدع الزمان الهذلي في مرآة المعسر 41.

(4) المقامات 65.

وكذلك يقول في المقامة الاسودية⁽¹⁾.

حيلة أمثالي على مثله	ففي هذه الحال وأطوارها
فخذ من الدهر ونل ما صفا	من قبل أن تثقل عن دارها
إياك أن تبقي أموية	أو تكمع الشول بأعبارها
فالاسكندري غير مكثرت بما يحل في غد، وما أمامه إلا الامتناع بكل شيء مادامت طريق المال هذا غير بعيد عنه، ويؤكد فلسفته بعدم المبالاة بقوله ⁽²⁾ .	
ساخف زمانك جدا	إن الزمان مسخيف
دع الحموة نسيا	وعش بخير وريف
فهو يذم الزمان، ويؤثر العيش بخل وامتناد وسعة.	

وتخفيف إحسان الملائكة من العفل والحكمة والرياسة والكبرياء - في رأي الاسكندري - لا تؤدي إلا إلى الفقر، وخمول الذكر⁽³⁾ فهو يقول في المقامة المماسانية⁽⁴⁾:

هذا الزمان مشوم	كما تراه غمشوم
الحقيق فيه ماسيح	والعقل صوب ولم
والمال طويضا، ولكن	حبول التلثم يحوم

(1) المقامات.

(2) المصدر نفسه.

(3) يدع الزمان الهذاني في مرآة المعص 41.

(4) المقامات 109-110.

فرمان الاسكندري - كما يراه - ظالم، شديد القسوة، حتى لو استحسن في مثل ذلك الزمان أن يعرش عبداً من غير عقل، لما يصيبه الحاحل من مكانه ومال، في حين لا يأبه بأصحاب العقل، والمال يدور مع اللئام الخبيثاء، ومن أراد الغنى ما عليه إلا أن يعمل مثلهم، متشبهاً بصفاتهم وأعمالهم. فهي حالة من عدم الرضى عن المجتمع الذي يرفع من لا يستحقون الرفعة، ويحط من قدر أصحاب العقول الفضل. يقول في المقامة المجاعية مؤكداً سخفه وسخف أهل زمانه⁽¹⁾:

أنا من ذوي الاسكندرية من تبعه فيهم زكوه
سَخَف الزمان وأهله فركبت من مسخفي مطوه

فلما رأى سَخَف الناس وخفة عقولهم، أثر إلا أن يكون مثلهم. و نجد، أحياناً يصير نفسه على ما تلقا، بخلاف اعترافاته بالحق والاحتياج، فيقول محدثاً نفسه⁽²⁾:

يا نفس لا تتغلي قالهم لا يتغلي
من يصحب الدهر يأكل فيه مميئاً وغلياً
فالهم لسدهر جهداً والهم للآخر رثا

انه يخاطب نفسه مقلماً إياها بعدم التأثير بحوادث الدهر وتقلباته، وعلى كل من يعرش فيه أن يكون مثقلاً مثله، سالكاً مسئله، لقد دفعه البخل والتكالب على جمع المال إلى الكدية والتعايل والتثقل⁽³⁾. فهو يصرح في المقامة الكوفية بقوله⁽⁴⁾:

لا يغربسك الـذي أنا فيه من الطلب

(1) المقامات.

(2) المصدر نفسه 284.

(3) بنظر: بديعات الزمان 111.

(4) المقامات 34.

أنبا غربي ثروة تشرق لها بـردة الطرب
 أنبا لومشت لاتخـذ
 ت موفواً من السـدب

فقد ملك طريق الكدية والاحتفال عن محض إرادة، وليست الحاجة هي الدافع الأول وهذا ما جعل الدكتور يوسف نور صوض يدافع عن الاسكندري ويرى فيه منتمصاً لدور التزوير ولكنه ليس شمرراً⁽¹⁾. ويذهب الدكتور زكي مبارك إلى أن وقوف الهمداني عند شخصية واحدة، مظهر من مظاهر الضعف⁽²⁾. ونحن لا نتفق معه في رأيه هذا فلم يكن في مخيلة البديع ولا في علمه مما عرفه أن يكتب رواية عصرية كروايات القرن العشرين من روايات تعج بالشخصيات وتعتمد فيها الأمكنة والأزمنة، ومن ثمة كان ماراه زكي مبارك ضحطاً، رأى فيه عبد الملك مرناس أساساً للفتخار البديع ببراعته.. ذلك بأنه من العمر بمكان، أن يتحرك أبو الفتح الاسكندري في المقامات وحده، مع تعدد الأعمال التي يقوم بها، والحوادث المتباعدة التي يخلقها⁽³⁾. وهناك من امتدح شخصية أبي الفتح الاسكندري، من حيث إجادة بديع الزمان رسمها، يقول الدكتور مصطفى الشكعة "ولاشك أن شخصية أبي الفتح الاسكندري كانت تدعو إلى الكثير من العجب والإعجاب، فهو بطل في الكدية، وبطل في المغامرات وبطل في الفصاحة والشعر، وشخصية فكاكية من الطراز الأول، طبعها بنى كيان المقامات ورونفها ونجاح مغامراتها ونشاط حركتها"⁽⁴⁾، وكذلك انتصر الدكتور فكتور الكك للدكتور مصطفى الشكعة، بجعل بديع الزمان الهمداني من بطله أبي الفتح الاسكندري بطلاً استورياً، يقول "والحقيقة أن بديع الزمان ارتقى ببطل مقاماته إلى المدة الانسانية لجعل منه رمزاً للمكدي الماكر فدخل في جملة أبطال الأساطير والخرافات

(1) ينظر: في المقامات بين المشرق والمغرب 117.

(2) ينظر: النثر العتي في القرن الرابع 256/1.

(3) القصة في الأدب العربي القديم 229.

(4) بديع الزمان الهمداني رائد القصة العربية والمقالة الصحفية 245.

إلى جانب عطيل ودون كيخوتي ورونار (Le Romande Renart) في نزاعاته الإنسانية، ومواهم ممن جمعدوا فكرة ومثلوا وضعاً مسلكياً معيناً⁽¹⁾. فقد بلغ بديع الزمان الهمذاني وهو صاحب الريادة الأولى في المقامات، في تشكيل بطله أيما مبلغ، حتى جعل من حاروا بعده يحتلون حذره.

أما تسمية بديع الزمان الهمذاني بطله بابي الفتح الاسكندري، فقد جعل الباهئين يختلفون في تحديد طبيعة هذه الشخصية ومدى أصالتها من حيث مدى حقيقتها على أرض الواقع سالكن مسالك شتى في تحديدهم لذلك فالدكتور مصطفى الشكعة يرى أن أبا الفتح وابن هشام من بذات خيال بديع الزمان الهمذاني، وذلك في قوله "فاما بطلا مقامات البديع فالغالب أنهما من ابتكار خيال البديع نفسه، وإلا فمن هو أبو الفتح الاسكندري الذي يفصده بديع الزمان"⁽²⁾.

ويذهب الدكتور شوقي ضيف إلى القول بأن شخصية أبي الفتح الاسكندري من الشخصيات الخيالية⁽³⁾. وذهب المذهب عله الدكتور محمد نبيه حجاب من حيث كون شخصية أبي الفتح الاسكندري شخصية خيالية، وغير واقعية⁽⁴⁾. وقد خالفهم الدكتور محمد مهدي البصير فحماً ذهبوا إليه؛ إذ رأى "أن أبا الفتح الاسكندري هو أبو الفضل الهمذاني نفسه"⁽⁵⁾. ويؤاخذنا الدكتور محمد عبد المنعم خفاجي برأي جديد، فيقول "أن أبا الفتح إنما هو شخصية تاريخية معروفة في عصر البديع، وهو أبو دلف الخوزجي وحده"⁽⁶⁾؛ فقد أورد الثعالبي في نعمة الدهر أبياتاً وردت في المغالة

(1) بديعات الزمان 105.

(2) بديع الزمان الهمذاني رائد القصة العربية والمغالة الصغرى 244.

(3) ينظر: المغالة 24.

(4) ينظر: ظاهرة المغالاة 92.

(5) في الأكاذيب العباسي 84.

(6) الآداب العربية في العصر العباسي الثاني 100.

للقريضة، جاء فيها⁽¹⁾

ويحك هذا الزمان نور فلا يخرنك الغرور
لا تلتزم حالة ولكن درسا لئلا كما تسور

وقد علق خفاجي على هذه الأبيات، بقوله "وهذا الشعر نفسه نمية البديع في مقاماته إلى أبي الفتح، فتكون النتيجة هي أن أبا الفتح هو أبو دلف نفسه بإقرار البديع"⁽²⁾. ويربط الباحث بين أبي دلف وأبي الفتح الاسكندري في التقارب فيما بينهما من صفات فأبو دلف نموذج رفيع للماسالية التي تتميز بالظرف وعلو الذوق وجمال الفكاهة وحضور البديهة وسرعة النكتة. وعلو ذوقه وجمال فكاهته مما حبه إلى الملوك وقربه إلى الوزراء⁽³⁾، في حين رجح الدكتور يوسف نور عوض أن تكون شخصية أبي الفتح الاسكندري شخصية حقيقية بقوله "ومن الجائر أن تكون شخصيته الاسكندري شخصية حقيقية وجد فيها الهمذاني تشابهاً مع النموذج الذي أراد أن يعبر عنه"⁽⁴⁾، لكنه لم يصرح بالشخصية الحقيقية.

ويرى الدكتور يوسف نور عوض أن الاسكندري لم يتخذ من مدينة (الاسكندرية) ميداناً لمغامراته، بل هو متجول في المدن فصره في العراق في بغداد والبصرة، ومرة في أنريجان.. وهكذا.. فأصحابه يبحثون من وراء هذا التجوال عن الأموال ولكن الاسكندري لم يكن يبحث عن هلاوة ولو كان حقاً يمثل شخصية بديع الزمان فلنقل أنه لخلق عند هلاوة وشرع يبحث له عن طريق آخر⁽⁵⁾. وفي هذا القول رداً على الدكتور محمد مهدي البصير الذي رأى أن الاسكندري هو الهمذاني نفسه

(1) بئمة الدهر 254/3، وينظر: المقالة القريضة 17.

(2) الأنايب العربية في العصر العباسي الثاني 100.

(3) المصدر نفسه 102.

(4) في المقامات بين المشرق والمغرب 112.

(5) المصدر نفسه 112.

وإن كان لم يصرح أن كان الاسكندري هو البديع نفسه أم هو شخصية أخرى غيره، ومن الممكن ترجيح رأي خلفي كون شخصية أبي الفتح قد اقتبسها الهمذاني من شخصية أبي خلف الخزرجي*.

ويمكن القول أن شخصية أبي الفتح الاسكندري النموذج من النماذج البشرية، التي نفع بها الحياة في عصر الهمذاني فهو تجسيم مثالي لمجبة من المساجيا، أو لفقيصة من الفقاتص، أو لطبقة أو مجموعة خاصة من الناس، وهو يحوي جميع صفاتها وخصائصها الأمامية⁽¹⁾. لقد كان الاسكندري يجول بين البلدان، يتقلب في الأشكال والألوان، كأنما أراد الهمذاني من خلاله أن يصور ما يسود الحياة والمجتمع من ظروف وطباع في ذلك العصر على امتداد أطراف الدولة ويسجل حالة صمت جميع البقاع العباسية في تلك الحقبة.

2- الخواص:

حظي الأديب العربي بتراث واسع من الحكايات والأخبار والمجامل والتي تتخذ شخصاً يسرد على الحضور تلك الحكايات والأخبار ويحدثنا في المجالس عن موضوعات كثيرة من أدب وثقافة وغيرها؛ إذ يكون ماثلاً أمام الناس ليروي لهم فهو من يسرد على المستمعين حكايات وأخبار، أو يتلو عليهم عادة عن ظهر قلب، ما حفظه من أقوال مأثورة، أو ما وصل إليه من أيام العرب، وأخبار القبائل، أو ما وعاء من شوارذ اللغة، وقصائد الشعر⁽²⁾. وفي العمل القصصي قد يكون صاحب النتائج هو المخبر عن الأحداث بلسانه من دون وساطة شاعر* وفي بعض الأحيان تنطلق

* هو أبو خلف الخزرجي البليوي، مسير بن مهلهل. شاعر كثير الملح والظرف، مشهور المدينة في الكوفة، خلق للتسعين في الاطراب والاعترايب، و يكتب الأمطار الصعاب، وحروب سطحة المحارب بالجراب، في حزمة القلوب والأدب* وثمة الدهر 356/3. وللمتزايدة يظهر لمصدر نفسه.

(1) في الفضة 105.

(2) المعجم الأديبي جهور عبد النور 120.

شخصية بلسان الكاتب، وتوضح للقارئ خطة السير في القصة⁽¹⁾. وهذه الشخصية هي التي تروي الأحداث. ولجد بديع الزمان الهمذاني في مقاماته يوكل مهمة رواية تلك المقامات جميعاً إلى من سماه (عيسى بن هشام) و عبر صيغة (حدثنا عيسى بن هشام قال..).

واختلف الباحثون في تحديد هوية (عيسى بن هشام) ومدى وجوده في حقيقة الأمر، وهل أن له صدق حقيقياً، فذهبوا مذاهب شتى، فبطرس البستاني يرى أنه شخصية خيالية⁽²⁾، وقد وافقه الدكتور شوقي ضيف، بقوله "وكما أن شخصية أبي الفتح بطل المقامات خيالية فكذلك شخصية الراوي عيسى بن هشام، فهما جميعاً من صنيع البديع والقرّاحه"⁽³⁾، وقد وافقهم الدكتور محمد ديبه حجاب، على أن بديع الزمان الهمذاني، قد جعل الكلام "بين شخصيتين خياليتين: هما شخصية الراوي المحدث (عيسى بن هشام) وشخصية البطل المحتال أبي الفتح الاسكندري"⁽⁴⁾.

وقد وافق الدكتور محمد مهدي البصير الباحثين، فيما ذهبوا إليه، من أن شخصية (عيسى بن هشام) شخصية خيالية، إلا أن اسمه له صدق من الحقيقة، وهو اسم أحد أستاذة بديع الزمان الهمذاني، فيقول "أن راويتها عيسى بن هشام رجل خيالي نحله المؤلف اسم أستاذه الذي روى عنه الأخبار"⁽⁵⁾ في حين ذهب إحسان الملائكة إلى مخالفة رأي الباحثين، في أن شخصية (عيسى بن هشام) شخصية خيالية، بل تراه شخصية حقيقية موجودة، إذ تقول "أما عيسى بن هشام الراوي الذي ي سرد طرائف الاسكندري - وعيسى هو البديع نفسه -"⁽⁶⁾. فكان بديع الزمان استخدم طريقة السند

(1) فن القصة 47.

(2) ينظر: أدباء العرب في العصر العباسي 391.

(3) المقامة 24.

(4) ظاهرة المقامات 92.

(5) في الأدب العباسي 94.

(6) بديع الزمان الهمذاني في مرآة السمر 41.

التي يستخدمها الرواة وبهذا الصدد يقول شوقي صيف، واصفاً الهمداني بأنه يبدأ كل مقامة بهذه الصيغة الثابتة: "حدثني عيسى بن هشام، قال" وهي تكل دلالة قاطعة على أنه حين حاول تأليف هذه المقامات كان في ذهنه أن يقتد بطريقة الرواة بل بحارة أدق كان في ذهنه أن يقتد بطريقة ابن دريد في أحاديثه فابن دريد يبدأ أحاديثه دائماً بالسند، ولكنه لم يجر أحاديثه أو مقاماته في سند مكثوب على شاكلة الأسانيد اللغوية والتاريخية المكذوبة، إنما أجراها في مطه الخاص الذي أنشأ لنفسه إنشاءً، واختارها لاختراع⁽¹⁾. إمامات هذه الأسانيد معروفة، وقد استخدمها اللغويون وأصحاب التراجم فلم تقصر تأثر الهمداني بابن دريد، وقد وجدت هذه الأسانيد قبل ابن دريد، فلم يكن ابن دريد هو أول مبتدع أو مبتكر لتلك الأسانيد صادقة أو مكثوبة، لكن حين تأتي لحقيقة السند نجد أنه كان مدلولاً متداولاً معروفاً منذ العصور الأولى للإسلام، فلم يكن هو ملكاً أو اختراعاً لابن دريد أو الهمداني وإنما هو ملك عام⁽²⁾. فقد استقى بديع الزمان طريقة الرواية من التراث الديني والأدبي والتاريخي، بما حمله ذلك التراث من أساليب في الأخبار عن النصوص والتراجم.

ويرد بطريرك البستاني من صفات عيسى بن هشام أنه "رجل آخر سفر، لا يستقر به مكان، وربما اتخذ صفة التجار، أو صفة المكين"⁽³⁾.

وما ورد في المقامات يشير إلى كثرة سفره ودوام تنقله، وعدم استقراره في مكان ما. ففي المقامة المسجستانيّة مثلاً يقول بديع الزمان (حدثنا عيسى بن هشام قال: حدثني بي إلى سجستان أرب، فالتحدث طبعته، وامتلئت مطبته، واستخرت الله في الحزم"⁽⁴⁾.

وفي المقامة الجرجانية يقول "حدثنا عيسى بن هشام قال: بينما نحن بجرجان،

(1) المقامة 24.

(2) أثر المقامة في نشأة القصة المصورة الحديثة 10.

(3) أدباء العرب في الأصر الحباسية 391.

(4) المقامات 25.

في مجمع لن نتحدث وما فينا إلا منا، إذ وقف علينا رجل ليس بالطويل المتمدد، ولا القصير المتردد⁽¹⁾.

وقد يترك ابن هشام مسجستان وجرجان إلى العراق، فيقول بديع الزمان في المقامة البصرية "حدثنا عيسى بن هشام قال: دخلت البصرة وإن من مني في لقاء، ومن الذي في حبر ووشاء، ومن الغنى في بفر وشاء"⁽²⁾. فهو هنا يشير إلى أن له حظاً من الغنى والترف. وقد يترك ابن هشام البصرة إلى بغداد، من ذلك ما جاء في المقامة الرصافية في قوله "حدثنا عيسى بن هشام قال: خرجت من الرصافة، أريد دار الخلافة، وحمارة القبط، تغلي بصدر الغوط"⁽³⁾. فهو يجول بين بلاد فارس والعراق والحجاز وغيرها. وتراء حيناً يظهر بزي التاجر، الذي يقع فريسة لما يصادفه من النصوص في طريقه، وذلك ما جاء في المقامة الأرمينية على لسان الهمذاني "حدثنا عيسى بن هشام قال: لما قلنا من تجارة أرمينية أهدتنا الغلاة إلى أطفالها، وعثرنا بهم في أذبالها، وأنا خوينا بأرض لعامة، حتى استنظفوا حقائبنا، و أراحوا ركائبنا"⁽⁴⁾.

يذكر الدكتور فكتور الككك، أن من بين صفات شخصية عيسى بن هشام، هو أنه وعالم مثقف بتقافة عصره مغرم بالكلمة الحلوة والتعبير الجميل بطرب للشعر كالعصفور بلله القطر ويسامر بأخبار الشعراء والعلماء. محب للاستطلاع يتقصى الأمور حتى يقف على وجهها الحقيقي"⁽⁵⁾. وتتضح تلك الثقافة في المقامات الأدبية مثل القريضية والشعرية والعراقية، فيذكر في المقامة الفريضية أنه كان مع صحبته فيجلسنا يوماً نتذكر القريض وأهله⁽⁶⁾. مما يشير إلى ثقافته وكونه ذا علم ودراية

(1) المقامات.

(2) المصدر نفسه 74.

(3) المصدر نفسه 215.

(4) المصدر نفسه.

(5) بديعات الزمان 117.

(6) المقامات 10-11.

بالتعمر والتعراء، حتى قضى وقته مع صحبته بنجاذبون أطراف الحديث في الشعر. وكذلك ما جاء في المقامة الغيلانية، من حديث عن الشعراء وأخبارهم، وما يجري بينهم من خصومات⁽¹⁾.

وإبن هشام متابع للأسكندري، محاولاً ولا يكشف حقيقة ما يفهم به من أعمال يحتال بها على الناس، فهي المقامة المكشوفة مثلاً أراد ابن هشام معرفة حقيقة ذلك التعماسي، ومما ورد فيها قوله "وعلمت أنه منعم، لسرعة ما عرف التينار فلما نظمنا خلوة، مددت يمتاي إلى يمرى صندية وقالت: والله لثرتني مراك، أو لا كتعن سترك، ففتح عن قوامتي لوز، وحديث لثامه عن وجهه، فإذا والله شيخنا أبو الفتح الاسكندري⁽²⁾ وهذه الصورة من محاولة التعرف إلى أبي الفتح الاسكندري، ولا سيما في النهاية شالب كثير في مقامات بدیع الزمان الهمداني.

ويرى الدكتور فكتور الكك أن لحمى بن هشام نفساً رقيقة عالية الهمة، يقول "والذي يتأمله في تصرفاته يرى فيه رجلاً رقيق القلب غراً يذأثر لمشاهدة الغفر والتعاسة ويخف إلى مساعدة المحتاج حتى أنه يُخدع بالمظاهر فيصدق، عطايا على المحتالين⁽³⁾ لقد نفذت حيلة الاسكندري على الجماعة في المقامة البصرية ومنهم ابن هشام نفسه حتى أنه أخطاه رداؤه، يقول ابن هشام "ولفطنا الأكمام، ونحبنا الجيوب، ونلته أنا مطرفي، وأخذت الجماعة اخذي، وقلنا له: الحق بأطفالك، فأعرض عنا بعد شكر وفاء، ونشر ملا به لاه⁽⁴⁾."

وكذلك ما كان من عطاياه في المقامة الأسدية، إذ قال لأبي الفتح الاسكندري "حتكم حكمك فقال: درهم، فقلت:

(1) المقامات.

(2) المصدر نفسه.

(3) بديعات الزمان 117.

(4) المقامات 77.

لذلك درهم في مثله ما دام يسمعني النفس

... فقلت له: درهم في اثنين في ثلاثة في أربعة في خمسة، حتى انتهيت إلى العشرين ثم قلت: كم معك؟ قال: عشرون ريغافاً، فأمرت له بها⁽¹⁾

لكن هذه الطيبة وسماحة النفس لا تلازم عيسى بن هشام دوماً في المقامات كلها فهو "جاري الاسكندري أحياناً في الخبث والاحتيال وينقلب بطلاً للمقامة بخدع المذبح كما في المقامة البغدادية"⁽²⁾ فقد قام ابن هشام فيها بدور الزاوية والبطل معاً، محتالاً على الموادي الماذج، عاملاً كبطله أبي الفتح الاسكندري الذي يتحدث عنه وروعي أخباره والذي التقده في هذه المقامة، لكن ابن هشام حل مكانه، مؤدياً ما كان يفعله من أعمال الاحتيال. ومما جاء في تلك المقامة "حدثنا عيسى بن هشام قال: انتهيت الزاذ، وأنا ببغداد، وليس معي عقد على نفد... فإذا أنا بموادي يسوق بالجهد حمارة. فقلت: طغرتا والله بصيد وحيالك الله أبا زيد... فقال الموادي: لست بابي زيد، ولكنني أبو عبيد"⁽³⁾ فابن هشام يدعي معرفته بالموادي وأبيه، يأخذه به دعوته إلى الطعام في السوق متعللاً بقربه ولذته، وبعد أن أكلا الحلوى فضلاً عن الشواء، استأذن الموادي وتركه بحجة جلب الماء لوفر منه مورطاً إياه بدفع ثمن ما أكلا، وقد أخذ ينظر إليه من بعيد فلما طال غيابهم الموادي بالخروج فاعتلق الشواء بازاره، وقال: ابن ثمن ما أكلت؟ فقال أبو زيد: أكلته ضيفاً، فلكمه.. فجعل الموادي يبكي ويحل عقده بأسنانه ويقول: كم قلت لذاك القريد، أنا أبو عبيد، وهو يقول: أنت أبو زيد، فأنتشرت:

أحصل لِرزقك كل آلة لا تفعدن بكل حاله

(1) المقامات.

(2) بدعات الزمان 117.

(3) المقامات 70.

فالأبيات التي خُتمت بها المقامة، تؤكد ظمفة ابن هشام نفسه في الاحتيال والخداع، والسلوك في كل طريق من أجل أن يحصل على بعثته على نهج أبي الفتح الاسكندري. ونجد في هذه المقامة ما يخالف بعضاً مما قالته إحصان الملائكة، عن عيسى بن هشام الراوية من حيث أنه يُقف في صف واحد مع القارئ يتفرج أو يسمع ثم يصدر الحكم على البطل⁽²⁾ وهذا الحكم ينطبق إلى حد ما على أغلب المقامات، أما في المقامة البغدادية فقد اعترف بما قام به من خداع واحتيال كما أصدر حكمه على نفسه من خلال ما جاء في المقامة من إيقاع للسوادي وكذلك ما خُتمت به المقامة من أبيات تفصح عما يحمله من أفكار وخصال.

ولا تقبل الملائكة أن يوصف ابن هشام بصفات الاسكندري، فقول "أن نقادنا المعاصرين - غفر الله لهم - يابون إلا أن يخلطوا بين شخصيتين الراوية والبطل، ومن هنا يأتي خطايم الشنيع، فإن الراوية عيسى، هو مجرد رسام، يعرض عليك إحدى صور المجتمع، وعليك أنت - أيها القارئ أو المتفرج - أن تصدر حكمك على موضوع الصورة اعني بطلها"⁽³⁾ فليس هناك خلط في الأمر. فمن الواضح أن هناك مقامات يفصح فيها ابن هشام عن كرمه وصفه ومساعدته للسائلين المحتاجين، لكنه في المقامة البغدادية يفصح عن مكره واحتياله، كاشفاً عن ظمفته، حتى أنه شغل مكان أبي الفتح الاسكندري ولم يكن مجرد واصف أو مصور، وإنما قام بدورين في هذه المقامة دور الراوية والبطل. بل أنه يفصح بأنه يقوم أحياناً بعدد من الأعمال التي لا تم عن ذبل الأخلاق وإنما تكمل على الرذيلة. وكذلك نجد ابن هشام في المقامة الاسدية يقوم بدور الراوية والبطل عندما حدثنا ابن هشام عن أمر ملاكاته وقتله

(1) المقامات.

(2) بدیع الزمان الهمذاني في مرآة العصر 41.

(3) المصدر نفسه.

للأند، وكذلك تعرضه وأصحابه لغلām احتال عليه ليمسب ما يمكنه سلبه في حين يظهر الاسكندري في النهاية مستجدياً، وكذلك قام ابن هشام بالدور عينه في المقامة الحلوانية عندما طلب من غلامه أن يجد له حجاباً، فیدخل الحمام ويختصم الحماميان على أيهما أولى به.

والمقامة الخمرية مثلاً تكشف عن استهتار عيسى بن هشام و لدمائه، فهم يحصلون مبدءاً لا يعرف للقيم معنى، اقترع عيسى في المقامة⁽¹⁾ ومما جاء فيها 'حدثنا عيسى بن هشام قال: اتفق لي في عفوان الشبيبة خلق سجيح، و رأي صحيح فعدلت ميزان عتلي، وعدلت بين جدي وهزلي، واتخذت إخواناً للمقة، وآخرين للنفقة، وجعلت النهار للناس، والليل للكاس. قال: واجتمع إلي في بعض ليالي إخوان الخلو، دور المعاني الحلو، لما زلنا تتعاطى نجوم الأكادح، حتى لقد ما معنا من الراح'⁽²⁾.

كما انه يشترك مع أبي الفتح الاسكندري في الاحتيال على الناس في المقامة المرسلية، التي جاء فيها 'حدثنا عيسى ابن هشام قال: لما قفلنا من الموصل وهمنا بالمنزل، وملكت علينا القافلة، وأخذ منا الرجل والرحلة، جرت بي العشاشة إلى بعض قرأها، ومعني الاسكندري أبو الفتح، قللت أين نحن من الحولة'⁽³⁾ فقد شاطر أبا الفتح الاسكندري بما قام به من احتيال على الناس وادعائه المقدرة على إحياء موت لهم؛ فهو لم يرو المقامة فحسب وانما اشترك مع بطلها في أفعاله. أما في المقامة الكولبية فيؤكد سعيه وراء المذاذات. ومما جاء في تلك المقامة 'حدثنا عيسى ابن هشام قال: كنت وأنا فتي المن اشد رجلي لكل عماية، واركض طرقي إلى كل حوابة، حتى شربت من العمر سائغه، ولبعت من الدهر صابغة، فلما انصاح النهار بجانب ليالي، وجمعت للمعاد ذبلي، وطلت ظهر المروضة، لأداء المفروضة'⁽⁴⁾. فبعد أن قضى شبابه في

{1} بديعات الزمان 118.

{2} المقامات 415-417.

{3} المصدر نفسه 113.

{4} المصدر نفسه 31.

المتع النبوية والاستمتاع بالشهوات يعلن عن تويته وتوجهه إلى بيت الله الحج، ولعل هذه التوبة لا تنفعه فإنها توبة رجل استأثر شبابه إلى أقصى حد ولما نظر إلى نفسه فلم يجد فيها غير حطام فزع إلى ربه يستغفر، فاصداً إلى القيام بفريضة الحج⁽¹⁾.

ويرى الدكتور يوسف نور عوض أن عيسى بن هشام يشغل مكانة متميزة، ودوراً مهماً في تكوين الصورة النهائية لشخصية أبي الفتح الإسكندري، لأنه من خلال تعليقاته المقتضبة نظم بالأبعاد الكاملة لتلك الشخصية المحبوبة⁽²⁾، فهو الذي يحدثنا عن مغامرات الإسكندري، ويظهر لنا صورة مختلفة من ممارسة الكتابة إلى الرعشة إلى النقد إلى المديح وغيرها، ومن خلال حديثه نتضح لنا معالم شخصية أبي الفتح الإسكندري.

ويعال الدكتور يوسف نور عوض غربة ابن هشام وتحركه في أكثر من مكان، بأحد أمرين هما أن يكون ذلك الواقع الذي صوره ابن هشام بما فيه من سوء الأحوال، قد عم أرجاء الدولة العباسية، أو أن تكون الغربة أثراً من آثار القسوة في العصر الجاهلي، التي يخلص منها إلى الغرض الرئيس⁽³⁾. ونحن نرجح التأويل الأول من حيث أن سوء الأوضاع الاجتماعية في تلك الحقبة التي عاش فيها بدیع الزمان دفعه إلى أن يسلط برأيه أكثر من مكان لفضح ما انتشر من الاحتيال والفساد في عموم المجتمع آنذاك، وعليه فإن موقفه في الرواية لم يكن سلبياً بل كان إيجابياً إلى أقصى درجة تحملها هذه الكلمة⁽⁴⁾ و بروي ابن هشام في المقامة الاسمية كان يبلغني من مقامات الإسكندري ومقالاته ما يصفي إليه النفوس، وينتفض له المصغور، ويروي لنا

(1) المصدر نفسه.

(2) فن المقامات بين المشرق والمغرب 118.

(3) فن المقامات بين المشرق والمغرب 118.

(4) المصدر نفسه 120.

من شعره ما يسترج بأجزاء النفس رقة، ويغض عن أوهام الكهنة دقة⁽¹⁾.

وقد عاب الدكتور زكي مبارك اشتباه ابن هشام في معرفة الاسكندري في أكثر من مقامة وكذلك من حاكاه بعد ذلك⁽²⁾. ولعل إرادة التشويق والرغبة في إخراج صورة أبي الفتح بأكثر من لون وشكل قد جعلتا ابن هشام يتعرف على البطل أبي الفتح الاسكندري في نهاية المطاف.

ويمكن القول إن شخصية الراوي عيسى ابن هشام لم تكن بالشخصية الغائبة عما حدثت به، وإنما كانت شخصية حاضرة، منفصلة أمامنا فيما حكته لنا من أحداث⁽³⁾.

3- الشخصيات الثانوية:

إن ابن هشام والاسكندري هما الشخصان الرئيسان اللذان يتقلبان في المقامات، وعليهما تدور المقامة، لكن هناك شخصيات أخرى وردت في المقامات إذ تلعب الشخصيات الثانوية دوراً هاماً في توضيح الفصّة، فهي تقود القارئ في مجاهل العمل القصصي، ونوجه الحكمة والأحداث، بحيث تُلقي ضوءاً كاشفاً على الشخصيات الرئيسية⁽⁴⁾. ومن تلك الشخصيات شخصية التاجر في المقامة المضحكة، الذي يقول إيليا سليم الحارثي فيه أن الهمداني جعله نموذجاً حياً لنفسية التاجر المعجب بذاته، والذي لا يفرح باللفظة التي يأكلها، إلا إذا كانت من لحم الآخرين أو مغموسة بدمهم، إنه التاجر الذي يطلب له الكسب كيفما يُوسر⁽⁵⁾. ومما جاء من كلامه، قوله لمصعدت إلى أبواب لا تنص تجارتها فعملتها إليه، وعرضتها عليه، وساوئته على أن يشتريها نسبة، والمدير بحسب النسبة صلية، والمتخلف يمتدّها

(1) فن المقامات بين المشرق والمغرب 35.

(2) ينظر: النشر الفني في القرن الرابع 256/1.

(3) ينظر: مدخل إلى نظرية الفصّة سمير العزوقي وجميل شاكر 102.

(4) فن الفصّة 46.

(5) نماذج في اللغة الأدبي وشهاب النصوص 771.

هدية، وسألكه وثيقة بأصل المال، ففعل وعطها إلي، ثم تغالفت عن اقتضاياته، حتى كانت حاشية حاله ترقق، فأثبته فالتصيته، واستمهلني فانظرتي، والنس غيرها من الثياب فأحضرتي، وسألكه أن يجعل داره رهينة لدي، ووثيقة في يدي ففعل⁽¹⁾، فظهر هنا جشعه وطعمه واستغلاله احتياج الآخرين لكي يقعوا غريسة بين يديه ومنها شخصية السوادي، الذي يرى فيه الدكتور صر الدقاق أنه ذو نفس ساذجة شأنه كشأن أكثر الزبغين من أهل المواد الذين يتسمون بالفطرة ولم تضدهم حياة المدن وما فيها من تعقيد ومجون ومكائد وغير ذلك مما تكاد تخلو منه بيئتهم البسيطة⁽²⁾، وهذا السوادي الذي وقع غريسة في يد ابن هشام الذي احتال عليه وخدعه مستغلاً سذاجته، وبعد أن نال ما أراد من الطعام تركه بيد الشواء لينال منه الضرب والكم⁽³⁾.

كما ظهرت شخصية الشواء في المقامة البغدادية، وهو الذي يظهر بشكل (صامت منهمك في عمله وليس عليه إلا أن ينفذ أوامر زبونه السخي (عيسى) ولكنه حين الاقتضاء يندو أمراً من طبعة أخرى مغايرة. فعندما أصبح مهدداً بماله رأبناه شروس الطبع، بذى الكلام، يده تسبق لسانه⁽⁴⁾ فبعد أن سأل السوادي (أين ثمن ما أكلت؟ فقال أبو زيد: أكلته ضيقاً، فلكنه لكمة، وثنى عليه بلطمة، ثم قال الشواء: هالك، ومتى دعرك؟ زن يا أخا الفحة عشرين، فجعل السوادي يبكي)⁽⁵⁾.

وكذلك ظهرت شخصية الساقية في المقامة الخمرية، التي تقدم الحمرة ومظاهر البهجة والآنس والمرور كالمغلي في الحانة، فهذه الساقية (إذ قلت أعاظها، أحيت أفاظها، فأحسنت تلغينا، وأسرت تقبل رؤوسنا وأبدنا، وأسرع من معنا من العلوج،

(1) المقامات 129-130.

(2) ملاحق الفخر العباسي 378.

(3) بنظر: المقامة البغدادية.

(4) ملاحق الفخر العباسي 378-379.

(5) المقامات 73.

إلى حط السروج⁽¹⁾. ونلاحظ من خلال ما مضى أن الهمداني قد أسئل شخصياته (الثانوية) من المجمع كاتفاً عما كانت تحفل به الحياة آنذاك من حركة وصراع - وإن من جانب سلبى - وثمة شخصيات ثانوية أخرى فضلاً عن شخصية السوادي والشواء والتاجر وصاحبة الحانة. فقد ظهرت ملامح شخصية زوجة التاجر من خلال وصفه لها بقوله "لو رأيتهما والخزقة في وسطها، وهي تنور في الدور، من التتور إلى الدور، ومن الدور إلى التتور، تنفث بغيا الدار، وتنق بيديها الأبرار، ولو رأيت الدخان وقد هبر في ذلك الوجه الجميل، وانثر في ذلك الخد الصفول، لرأيت منذراً تحار فيه العيون، وأنا احشها لأنها تعشني ... ولا سيما إذا كانت من طينته، وهي ابنة عسي لحا، طينتها طينتي، ومدينتها مدينتي، وعمومنها عمومتي، وأرومتها أرومتي، لكنها أوسع مني خلفاً، وأحسن خلفاً"⁽²⁾. وكذلك ظهرت شخصية الغلام في المقامة ذاتها المطيع لأمر مولاه يقول التاجر له "يا غلام الطمست والماء ... وتقدم الغلام، فقال: ترى هذا الغلام؟ انه رومي الأصل، عراقي النسب.. تقدم يا غلام واحسر عن رأسك، وشمر عن سارك، وانص عن ذراعك، وانفر عن أسنالك، واقل وأنبه، ففعل الغلام ذلك"⁽³⁾. فالصاح الهمداني صا يؤديه الغلام من دور في خدمة مولاه وثبيرة أوامره، وعدم معصيته لما يطلب منه، ممثلاً بذلك حنيفة شخصيته في كونه أداة طيعة لصاحب نعمته.

وجاء في المقامة الحلوانية ذكر شخصيتي الحماميين وشخصية صاحب الحمام من خلال وصف الهمداني لنا تلك الشخصيات، إذ يقول ابن هشام انه دخل الحمام "ودخل على اثري رجل وعمد إلى قطعة طين للطح بها جبينه، ووضعها على رأسه، ثم خرج ودخل آخر فجعل يذكني ذكاً يكذ العظيم، ويغمزني غمزاً يهد الأوصال ... ثم عمد إلى راسي يخله، وإلى الماء يرسله، وما لبث أن دخل الأول

(1) المقامات.

(2) المصدر نفسه.

(3) المصدر نفسه 134-135.

فحيا الخدح الثاني بمضمومة قععت أنباه، وقال بالكع مالك ولهذا الرأس وهو لي؟ ثم صطف الثاني على الأول بمجموعة هتكت حجابيه، وقال: بل هذا الرأس حقى وملكي وفي يدي، ثم تلاكما حتى عيبا، وتحاكما لما بقيا، فأثبا صاحب الحمام، فقال الأول: أنا صاحب هذا الرأس! لأنى لطخت جبينة، ووضعت عليه طينته، وقال الثاني: بل أنا مالك! لأنى دلكت حامله، وهمزت مفاصله، فقال الحمامي: انتويني بصاحب الرأس أسأله، إلك هذا الرأس أم له... فقال الحمامي: يا رجل لا تقل غير الصدق، ولا تشهد بغير الحق، وقال لي: هذا الرأس لا بهما، فقلت يا عافاك الله هذا رأسي... فقال: اسكت يا فضولي⁽¹⁾. فانظر الهمداني شخصية الحماميين اللذين تسابقا لاختتام فرصة غسل من يقد إلى حمامهم ويسجل سبقه الأول بوضع تلك الطينة على رأسه، بل إن المال جطهما بتصارعا بشأن أحقية كل منهما بتلك الرأس وجاءت شخصية صاحب الحمام الذي لم يخالفهما في صفاته محاولا إقناع أحدهم بأن يتنازل عن ذلك الرأس، فأثفى صاحب الحمام شخص عيسى بن هشام جاعلا منه آلة صامتة ليس لها حق التقوى بشيء سوى إرضاء مزاج ذلك الحمامي. وفي تلك صورة من صور التكاثر والإقبال بشراة على المال.

ومن الشخصيات التي ظهرت في المقامة الاسدية شخصية الغلام الذي ظهر على ابن هشام وصحبه ممطيا حصانه، إذ يقول ابن هشام "عن لنا فارس فسمدنا صعد، وقصدنا قصده، ولما بلغنا نزل عن حر فرسه ينقش الأرض بشفتيه، ونظفي التراب بيديه، وصعدني من بين الجماعة، فقبل ركابي، وتحرم بجناحي، ونظرت فإذا هو وجه يبرق كبرق العارض المتهلل، وقوام متى ما ترق العين فيه تسهل، وعارض قد احضر، وشارب قد طر، ومساعد ملآن، وقضيب ريان، و نجار تركي، وزى ملكي⁽²⁾". هذا الشخص الذي احتال على ابن هشام وصحبه وانقلب عليهم ليسرقهم والذي أبدى

(1) المصدر نفسه 233-236.

(2) المقامات 39-40.

براعته في البداية ظهر لصا في النهاية.

وكذلك ظهرت ملامح شخصية القاضي في المقامة النيسابورية وشخصية العزدي في الرمة في المقامة الغيلانية، وكذلك شخصية الشيطان (أبو مرة) في المقامة الألبانية، وغيرها من الشخصيات الثانوية التي ضمنها المقامات. ولعل من الجدير بالذكر أن أمثال هذه الشخصيات لم تشغل الباحثين الذين عتوا بالمقامات ولم يقتل عنايتهم كما نالت شخصيتا البطل و الراوي.

ب- الحدث - العقدة:

يقوم العمل القصصي على حدث ينشأ عليه الفصة يأخذ بالتطور شيئا فشيئا، فهو الواقعة التي تجري والتي يبدعها المؤلف من خياله، أو مما وقع له في الحياة، أو عرّفه بطريقة من الطرق، ويسوقها على نحو خاص، يحدو فيه منقطة ومرتبطة ومرتبطة بسبب واحد، يجمع بينها⁽¹⁾. ولا يمكن أن تحقق الفصة شكلها من دون حادثة تذكر، ذلك أن الفصة يتحقق لها الشكل عندما تصور حدثا متكاملًا له بداية ووسط ونهاية تقوم بين أجزائه الثلاثة علاقة⁽²⁾. فالحدث يمثل إذن نقطة انطلاق أولى لذلك الشكل، على أننا لا نعدم وجود نوع من الفصص التي يكون الاهتمام فيها منصبا على الشخصية، وإن لم تخل من الحدث⁽³⁾. ولعل هذا النوع من الفصص هو الذي ملأ على ما بين أيدينا من مقامات الهذلي وكما اتضح - أو كاد - فيما سبق.

أما العقدة فنبدأ من الحدث إذ "هي سلسلة الحوادث التي تجري فيها، مرتبطة عادة برابط السببية"⁽⁴⁾ كما تطلق "الحبكة" أو "العقدة"، على تتابع حوادث، تقضي إلى

(1) المقامات.

(2) المصدر نفسه.

(3) بطر: الألب وفنونه د. عز الدين إسماعيل 193-194.

(4) فن القصص 63.

نتيجة قصصية، تخصص لصراع ما، وتعمل على شد "الغارئ" المتوهم إليها⁽¹⁾. فلكون
العقدة مرحلة منومةطة للبداية والنهاية وقد سميت عقدة لأنها قعة تأزم الموقف⁽²⁾.

وقد تناول الباحثون العقدة في مقامات بديع الزمان الهمذاني، ومدى وجودها
من عدمه

فالدكتور زكي مبارك يرى أن العقدة موجودة في المقامة المضيقية والمقامة البغدادية،
واضحاً إياهما في قعة المقامات من حيث شخصياتهما وتوافر العقدة فيهما، ويشير
الاقتصار على هذين المقامتين إلى أن بديع الزمان الهمذاني لم يوفق في كثير من
مقاماته جعلها تتوافر على العقدة⁽³⁾. في حين نفى الدكتور شوقي ضيف وجود العقدة
في مقامات بديع الزمان الهمذاني؛ إذ يقول ليس فيها "عقدة ولا حبكة، والكبر الطن إن
بديع الزمان لم يعن بشيء من ذلك، فلم يكن يريد أن يؤلف قصصاً"⁽⁴⁾، وذهب محمد
الطبيب وإبراهيم عبد الرحيم إلى أن العقدة نادرة وقليلة، وإن المقامة البغدادية قد احتوت
على العقدة⁽⁵⁾.

ويؤيد الدكتور مصطفى الشكعة، أن الفصصة الناجحة تعتمد أكثر ما تعتمد
على العقدة والعرض وخصر الحركة والمفاجأة والوقائع المثيرة والتفاصيل الدلوقية،
وسيجل ألوان من الحياة الاجتماعية، فإذا ما تحققت هذه الأصول في المقامة أدخلتها
في عالم الفصصة من أوسع الأبواب⁽⁶⁾. ويعلق الدكتور مصطفى الشكعة على المقامة
الموصلية بقوله "إن العقدة محبوبة والانتقال واضح والحركة سريعة والعرض موفق
خال من العجوات، والفصصة بعد ذلك مليئة بالمفاجآت والوقائع المثيرة ولا تلبث الفصصة

(1) معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة 64.

(2) أكر المقامة في نشأة القصة المصرية الحديثة 190.

(3) بانظر: النشر الخفي في القرن الرابع 252/1-253.

(4) المقامة 8.

(5) بانظر: تاريخ الأدب والنصير الأدبية محمد الطبيب وإبراهيم عبد الرحيم 324.

(6) بديع الزمان الهمذاني رائد القصة العربية والمقالة الصطفية 292.

أن تنتهي نهاية فنية طيبة⁽¹⁾.

ويذهب الدكتور فكثور الكلك إلى تشخيص حقيقية العقدة في الهمدانية، بقوله " فالعقدة التي تقوم عليها القصة فتوحد أجزائها وحوادثها وتبرز أشخاصها في أخرج مواقفهم ثم تحل حلاً طبيعياً يكشف لك جوانب من الحياة اليومية نادرة في المقامة تأتي عرضاً على غير قصد من المؤلف حين يستمر على نفسه على مسجيتها. أما الحيلة المقصود إليها في سبيل تسلسل الحوادث وربطها برابطة مسببية فهو عن المقامات بعد الفطرة عن التصنع⁽²⁾ فهو يرى أن وجود العقدة نادر بمعنى أنه لم يلف وجودها. فثمة مقامات تجد فيها العقدة فالمقامات المضروبة والبخاذية والبشرية والامنية تقوم على العقدة والتسلسل في المرد في خفة ورشاقة⁽³⁾.

أما عهد الملك مرناض، فاقتر كذلك لإقراراً جزئياً بوجود العقدة في عدد من المقامات دون الكل، إذ قال "إننا نلاحظ على البديع أن مقاماته خلّت في كثير منها من العقدة الفنية التي نلتمسها في القصص، ولا سيما في بعض المقامات - وعلى أنها قليلة - التي يريد الهمداني فيها إظهار التفوق اللغوي والبراعة الإنشائية، أي في المقامات التي يهتم فيها بالشكل أكثر مما يهتم بالمضمون"⁽⁴⁾، فمرناض يقر بوجود العقدة في عدد من المقامات دون الجميع، بمعنى أن البديع اعتنى في المقامات الحمدانية والوعظية والاهوائية والوصفية بالشكل، معترفاً ببراعته في بذاتها، وهكذا انتقدت هذه المقامات العقدة، ونحن نشاطر مرناض في كون هذه المقامات قد خلّت من العقدة، لابتعادها عن تسلسل في الأحداث فضلاً عن أزمتها وحلها.

أما الدكتور محمد رشدي حسن، فيقول "إن العقدة في المقامات البديعية ظهرت

(1) بديع الزمان الهمداني وقد القصة العربية والمقالة الصحفية.

(2) بديعات الزمان 100.

(3) المصدر نفسه.

(4) القصة في الأدب العربي القديم 228.

ولكن بشكل غير واضح، فالمشكلات المعروضة في المقامات لم يكن هناك جهد في حيلتها، وبالتالي لم يكن لها حل، ومن ثم فإن الفارئ من السهل عليه أن يحيط علماً بنهاية المقامة منذ المقدمة قبل بلوغ الخاتمة وحين يبلغها تستكمل هيئة الصورة في ذهنه⁽¹⁾. وينطبق قول الباحث على تلك المقامات التي يمارس فيها أبو الفتح الاستجداء والاحتفال.

ويذهب الدكتور محمد نبيه حجاب إلى فقدان العقدة في الأعم الأغلب في المقامة الهمدانية إذ توصلت الناحية القصصية في المقامات إنفاً أصيلاً ... ومن ثم خلت - إلى حد ما - من العقدة الفنية أو الحكمة القصصية التي هي حجر الزاوية في مثل هذا البناء⁽²⁾، فالباحث لم يجرم بفقدان العقدة، وإنما هناك ملامح لها. وهو يوافق الدكتور شوقي ضيف في أن الناحية القصصية لم تستطع هي المطلوب إنجازها لتتولف على العقدة.

أما الدكتور يوسف نور عوض فيرى أن المقامات من ذات الحكمة المفككة، ذلك أن هناك نوعين من الحكمة في القصة، القصة ذات الحكمة المفككة والقصة ذات الحكمة العضوية المتناسكة وتنبئ القصة من النوع الأول، على سلسلة من الحوادث أو المؤلفات المنفصلة التي تكاد لا ترتبط برابط ما، ووحدة العمل القصصي فيها لا تعتمد على تسلسل الحوادث، ولكن على البيئة التي تتحرك فيها القصة، أو على الشخصية الأولى فيها، أو على النتيجة العامة التي تشكل الحوادث والشخصيات جميعاً. وهكذا يستطيع الكاتب أن يقدم لنا مجموعة من الحوادث الممتعة، التي تقع على شكل حلقات متتابعة لا تتحد الواحد منها على الأخرى، ولا تتصل إلا بذلك الرباط الذي يغيه الكاتب عنا حتى نكتشفه أخيراً بعد الفراغ من القصة⁽³⁾. وبما أن

(1) أثر المقامة في نشأة القصة المبررة الحديثة 29.

(2) ظاهراً المقامات 92.

(3) فن القصة 73-74.

هذا النوع من التخصيص يؤكد على الشخصية، التي تظهر في أحداث ووقائع مختلفة. لقد اكتفى الكاتب فيه بتكوير الأحداث والمواقف التي تظهر فيها البطل مع الاحتفاظ بالخيط العام الذي يجر عنه شخصيته ومجمل ما أراد أن يعبر عنه بديع الزمان هو تقديم نموذج إنساني نلمح من خلاله صورة لواقع المجتمع العباسي ولقد أجاد رسم هذه الصورة من خلال شخصيتي الراوي والبطل⁽¹⁾.

وهكذا فقد اتفق الباحثون على وجود العقدة في مقامات بديع الزمان الهمذاني، وإن تضاعف ظهورها في كثير من المقامات. وقد خالف هذا الإجماع الدكتور شوقي ضيف، لأنه يرى أن بديع الزمان الهمذاني لم يمسح أن ينتج فناً قصصياً ليهتم بوجود العقدة أو الحكمة في سائر مقاماته. ولناخذ للمقامة الموصلية مثلاً، وهي التي يحدثنا بديع الزمان فيها وعلى لسان أبين هشام، أنه لما قفل من الموصل طلب هو والإسكندري أن ينزلا داراً، فيقول "ودفعنا إلى دار قد مات صاحبها وقامت نوادبها، واحتفلت بقوم قد كوى الجزع قلوبهم، وشقت الفجيعة جويهم، ونساء قد نشرت شعورهن، بضرين صدورهن، ومددت عقودهن، بلطنن خدودهن، فقال الإسكندري لنا في هذا السواد نخلة، وفي هذا القطيع سفلة، ونخل الدار لينظر إلى الميت وقد شذت عصابة لينقل، وسطن مازه ليغسل، وهيئ تابوته ليحمل، وخيطت أثوابه ليكفن، وحفرت حفرة لينفن، فلما رآه الإسكندري أخذ حلقه، فجس عرقه، فقال: يا قوم اتقوا الله لا تكفوه فهو حي، وإنما عرته بهمة، وعلته سكرة، وأنا أسلمه لمفترح العبدن، بعد يومين، فقالوا: من أين لك ذلك؟ فقال: إن الرجل إذا مات برأسته وهذا الرجل قد لمسته فعلمت أنه حي، فجعلوا أيديهم في أسته، فقالوا: الأمر على ما ذكر، فافعلوا كما أمر، وقام الإسكندري إلى الميت، فزج ثيابه ثم شد له العمام، وعلق عليه تمانم، والعلقة الزيت، وأخلى له البيت، وقال: دعوه، ولا تروعه، وإن سمعتم له أنيناً فلا تجيبوه، وخرج من عنده وقد شاع الخبر وانتشر، بأن الميت قد نشر، وأخذتنا المبار،

(1) فن المقامات بين المشرق والمغرب 57.

من كل دار، وانتاليت علينا الهدايا من كل جبار، حتى روم كيمنا فضة وفضراً وامثالاً
رحلنا القلأ ونمرأ، وجهدنا أن ننهنز فرصة في الهرپ فلم نجدها حتى حلّ الأجل
المضروب، واستجيز الوعد المكتوب فقال الأسكندري: هل سمعتم لهذا العليل ركزأ، أو
راينم منه رمزأ؟ فقالوا: لا، فقال: إن لم يكن صوت مذ فارينه، فلم يجيء بعد وقته،
دعوه إلى غد فإنكم إذا سمعتم صوته، أمئتم موته، ثم عرفوني لاحتال في علاجه،
وامسلاح ما فعد من مزاجه، فقالوا: لا تؤخر ذلك عن غد، قال: لا، فلما انهم ثغر
الصبح وانتشر جناح الضو، في ألق الجو، جاءه الرجال ألواجأ والنساء أزواجأ، وقالوا
نحب أن تشفي العليل، وتدع الغال والنفل. فقال الأسكندري: قوموا بنا إليه، ثم حذر
النمائم عن بده، وحلّ العصائم عن جمده، وقال: أئيموه على وجهه، فأسئيم، ثم قال:
أئيموه على رجله، فأكهم، قال: خلوا عن يديه، فسقط رأسأ، وطلن الأسكندري بفيه
وقال: هو ميت كيف أحريه؟ فأخذ الخف ومكنه الأكف، وصار إذا رفعت عنه يد
وقعت عليه أخرى، ثم تشاهلوا بنجهيز الميت، فائمللنا هارين⁽¹⁾، لغد بدأ الحدث
بدخول ابن هشام والأسكندري، وإدعائهما القدرة على إحياء الميت. ثم تأزم الموقف
ووصل إلى حد وجوب تنفيذ ادعائهما فلم يتمكن من ذلك، فظهر خداعهما للناس،
فانهالت عليهما الأكف بالضرب فلاذا بالفرار فاعفدة هنا ظاهرة وقد أجاد الهمذاني في
رسم الحدث ونبطيره وصولأ به إلى العفدة.

أما المقامة الأسدية فيحدثنا فيها أين هشام، أنه كان مع جماعته وظهر لهم
أسد فقتل منهم واقتلوه، يقول "وجدنا إلى الغلاة، وبعطنا أرضها وسرنا حتى إذا ضمرت
المزاد، ونقد الزاد أو كاد يدركه النفاذ، ولم تملك الذهاب ولا الرجوع، وحققنا الغائلين
الظلمأ والجور، عن لنا فارس فسمدنا سمده، وقسمنا قسمه، ولما بلغنا نزل عن حز
فرسه ينقش الأرض بشفتيه، ويلقي التراب بيديه، وعمدني من بين الجماعة، فقتل
ركابي، وتحرم بجناحي فقلنا: مالك لا أبالك؟ فقال: أنا عبد بعض الملوك، هم من

(1) المقامات 113 ~ 117.

قتلى بهم، فهمت على وجهي إلى حيث قراني... ثم قال: أنا اليوم عبيدك، ومالي مالك، فقلت: بمرى لك ولك، أذاك مديرك إلى فناء رجب، وعيش رطب وهنائتي الجماعة، وجعل ينظر ففتلتنا الحاضرة، وينطق فتفتلتنا ألفاظه، فقال: يا سادة إن في سفح الجبل عبداً، وقد ركبتم فلاة عراء، فخذوا من هنالك الماء، فلوينا الأعنة إلى حيث أشار... فقال: الأكتفيلون في الظل الرحب، على هذا الماء العذب؟ فقلنا أنت وذاك فنزل عن فرسه، وحل منطفته، ونحى فرطفته فما أسترعنا إلا بغللة تلثم عن بدنه... فقلت: يا لئى ما المفلك في الخدمة، وأحمتك في الجملة قد، فالويل لمن فارقه، وطوى لمن رافقه، فكيف شكر الله على النعمة بك؟ فقال: ما سترونه مني أكثر... أرىكم من حذقي طرءاً، لتزدادوا مني شغفاً؟ فقلنا: هات، فعدد إلى قوس أحداً فاورثه، وغوى سهماً فرماه في السماء... ثم عمداً إلى كتابتي فأخذها، وإلى فرسي فعلاه، ورمى أحداً بسهم أثبت في صدره، وآخر طوره من ظهره، فقلت: ويحك ما تصنع؟ قال: أسكت بالكبح، والله ليشدن كل منكم يد رفيقه، أولاً غصنه برفه... وهو راكب ونحن رجالة، والفوس في يده يرشق بها الظهور. ويمشق بها البطون والصدور... فشد بعضنا بعضاً، وبقيت وحدي، لا أجد من يشد يدي، فقال: أخرج باهابك، عن ثيابك، فخرجت ثم نزل عن فرسه، وجعل يصفع الواحد مناً بعد الآخر، وينزع ثيابه ويصار إليّ وعلى خفان جديان، فقال: أخلعهما لا أم لك، فقلت: هذا خف لبسته رطباً فليس يمكنني نزعه، فقال: عليّ خلعه، ثم دنا إلى لينزع الخف، ومندت يدي إلى سكين كان معي في الخف وهو في شغله فأثبته في بطنه، وابنته من منته، فما زاد على قم فغره، ولفمه حجره، وقمت إلى أصحابي فطلت أيديهم، ونوزعنا سلب القاتولين⁽¹⁾.

فحدث العفاة هنا يقوم على ملاكأة أبي الفتح الأسكندري لذلك الشاب الذي أظهر طوبه وبراعه في الخدمة، ثم تطور هذا الحدث بأن أسلب ذلك الشاب طوبهم وسلب منهم ملابسهم، ويصل الحدث إلى ذروته "العدة" حين بحثوا عن منفذ حتى

يهرؤا من ذلك للنص "الشاب"، ويخلص الحدث إلى الحل بأن يقتل ابن هشام ذلك النص ويمتولي على ماله وما تركه من ملبه، علما أن ابن هشام كان قد روى قبل أن يفص هذا الحدث ملاحظاتهم للأمد وقضاءهم عليه. وهكذا نلاحظ انتقالاً غير متملس وغير منسق في ترتيب الأحداث وترابطها، مما يدفعنا إلى ترجيح ما ذهب إليه الدكتور يوسف نور عوض من أن الحوائث في المقامة تركز على الشخصية وإظهارها بشئ الأشكال والمظاهر، ولعل ذلك هو السبب في عدم ظفرنا بالمعدة عبر حدث يتسلسل نوحها ثم وينهي إلى الحل في المقامات كلها، فلقد كان هم البديع هو الشخصية، ولا سيما شخصيتي (الأسكندري) و (ابن هشام) وما يقوم به من أعمال.

جـ - الجوانب:

بعد الحوار ركناً مهماً في المسرحية⁽¹⁾، فهو كبديل للكلام بين اثنين أو أكثر⁽²⁾، والحوار كذلك "جزء هام من الأسلوب التعبيري في القصة"⁽³⁾، ويؤدي الحوار دوراً مهماً في تشكيله "فالحوار ليس حواراً بين الشخصيات من أجل الشخصيات والأحداث فحسب ولكن من أجل المستمع. فإذا كان الحوار بين طرفين ظاهرياً فإنه يوجد طرف ثالث هو المستمع"⁽⁴⁾.

ولقد اختلف الباحثون في مدى وجود الحوار ودوره في مقامات بديع الزمان الهمذاني - إن وجد - فالدكتور شوقي ضيف يقول إن "الحوار يأتي على الهامش، فانقصد الأول في مقامة البديع إنما هو الإتيان بمجاميع من الألفاظ والأماليب التي تغلب السامعين وتخترق بروعتها حجاب قلوبهم فليس للبديع غاية قصصية بالمعنى

(1) ينظر: الحوار في القصة والمسرحية والإذاعة والتلفزيون د. طه عبد الفتاح مقصد 32.

(2) معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة 78.

(3) فن القصة 117.

(4) الحوار في القصة والمسرحية والإذاعة والتلفزيون 12.

الدقيق⁽¹⁾. فهو يرى أن الغاية التعليمية لبديع الزمان جعلته يصوغ مقاماته بشكل قصصي، يتمثل في هذا الشكل من الحوار المحدود⁽²⁾. ليؤكد مجدداً معارضته للغة القصصية التي قد تكون وراء إنتاج بديع الزمان لهذا الفن. في حين يخالف الدكتور مصطفى الشكعة ما ذهب إليه الدكتور شوقي ضيف، فيرى أن بعض المقامات بما حوت من حوار رائع بارع يمكن بقليل من التصرف والتحوير أن تكون مسرحيات فكاهية قصيرة لواتبع لها الإخراج الناجح⁽³⁾، وقد وافق الدكتور عبد الرحمن ياغي ما ذهب إليه الشكعة⁽⁴⁾ فالشكعة لم يجزم بوجود الحوار في المقامات جميعها أو أغلبها، بل الحوار البارع يوجد في عدد منها. فيمكن للمقامة - حسب رأيه - أن تظهر بشكل جيد إذا كان هناك تحوير في إجراء من ذلك الحوار الذي حوته المقامة، في حين نجد الدكتور علي الراعي قد استغنى عن هذا التصرف القليل أو التحوير، وقام بعمل المقامة المضبوطة على شكل مسرحية، لا أكثر من مشهد⁽⁵⁾. في حين أبعد الدكتور صر الطالب المقامة من أن تعد مسرحية بالمعنى الحديث⁽⁶⁾.

أما الدكتور فكتور الكلك، فيرى أن هذا الحوار بين الراوية والبطل نزر يسير يقتصر على سؤال أو تعجب يعقبها رد من البطل بقليل من الكلام أو بضعة أبيات شعرية. فهو إذاً وسيلة مصطنعة يستخدمها الهمداني للتفنن في ضروب النثر والشعر ولإيهام قدرته اللغوية وطول باعه في التركيب والوجوه البيانية والبديعة التي شغلت الناس في عصره وصالت دنياهم⁽⁷⁾. فالكلك يوافق الدكتور شوقي ضيف فيما ذهب

(1) المقامة 32.

(2) ينظر: المصدر نفسه 9.

(3) بديع الزمان الهمداني رائد اللغة العربية والمقامة الصفحية 307.

(4) ينظر: رأي في المقامات 50.

(5) ينظر: فنون الكوميديا من حوال النخل إلى مجرب الريحاني د. علي الراعي 13 - 21.

(6) ينظر: نشأة المسرحية في الألب العربي 62.

(7) بديعات الزمان 85 - 86.

المقامات⁽¹⁾. وقد وافقه على ذلك الدكتور محمد رشدي حسن، إذ يقول وقد وضحت قيمة الحوار في هذه المقامات الثلاثة وكيف أنه كان قادراً في المقامة البغدادية على التعبير عن شخصيتي العسوي الماذج وعيسى بن هشام المحتال الجري⁽²⁾. ثم يتابع رشدي قوله، فيقول: وبغية المقامات لم يظهر فيها الحوار الذي يتخذ الشكل الحركي المتطور الخاص لمقتضيات المسرح⁽³⁾.

ويقول أيليا سليم الحاوي في معرض تعليقه على المقامة المضربية، أن "المسرحية هنا تقوم على الحوار المنفرد، غالباً، والمزدوج في فترات قليلة"⁽⁴⁾. إن وجود هذا الحوار المنفرد - من لدن التاجر - جعل أنعام الجندي تذهب إلى انتفاء قيمة حوار المضربية لأن السائل هو الذي يجيب وهو التاجر⁽⁵⁾. أي أن الحديث لم يتجاذبه طرفان أو أكثر. وإنما قام بأدائه في - الأغلب - التاجر. ومن ذلك قول التاجر "هذه داري، كم تقدر يا مولاي أنفق على هذه الطائفة؟ أنفقت والله طوبها فوق الطائفة"⁽⁶⁾، وكذلك قوله "وهذه الحلقة أراها اشتريتها في سوق الطوائف من عمران الطوائفي بثلاثة دنائير مغزية، وكم فيها يا سيدي من الشبه؟ فيها سنة أرطال، وهي تكور بلولب في الباب، بالله دورها، ثم انقراها وأبصرها، وحياتي عليك لا اشتريت الحلق إلا منه، فليس يبيع إلا الإصلاقي"⁽⁷⁾. لقد جرى الحوار في المضربية - ليس بأكملها - نحو أحادي منفرد، فالتاجر يسأل وهو نفسه الذي يجيب.

أما الدكتور عمر الدقاني ف يرى أن الحوار في المقامة البغدادية "رشيق معبراً

(1) ينظر: القصة العربية في الأدب العربي 110.

(2) أثر المقامة في نشأة القصة المصرية الحديثة 28.

(3) المصدر نفسه 29.

(4) نماذج في النقد الأدبي وتحليل النصوص 773.

(5) ينظر: الزائد في الأدب العربي 494.

(6) المقامات 127.

(7) المصدر نفسه 128 - 129.

إليه، من أن الحوار محدود وقد أفاد منه بنوع الزمان الهمداني في خدمة الشكل الجديد وسهل تقديمه للمتعلمين. وهو يعني بذلك الحوار الذي يأتي على شكل سؤال يطرحه القروي ليجيب عليه أبو الفتح الاسكندري نثراً أو شعراً. فمما جاء في المقامة المدارية من ذلك كالتالي: عيسى بن هشام قلماً بلغ هذا المكان قطعت عليه ثقلت؛ حرسك الله؛ ألبت الاسكندري؟ فقال: ولذام حراسك، ما أجمعن فراسك⁽¹⁾. فهد مسأل عيسى بن هشام أبا الفتح الاسكندري فأجابه نثراً عن سؤاله، ومن أمثلة إجابة أبي الفتح الاسكندري بالبيات شعرية من ذلك ما حدث به عيسى بن هشام، من أنه وأصحابه سألوا أبا الفتح الاسكندري فكنت من قبل مطلعاً على أمورنا، ولم نعد الآن ما في صدورنا، فغمر لنا أمرك واكتف لنا مررك، فقال:

أنا بلبوع العجائب	ففي احتشالي ذو مراتب
أنا في الحق منام	أنا في الباطل عمارب
أنا اسكندر داري	ففي بسلا الله مسارب
اغتدى في الخير قسيم	مأ وفي المسجد راهب ⁽²⁾

ويذهب عبد الملك مرتاض إلى أن المقامة مشتملة على الحوار⁽³⁾، ويوافقه على ذلك الدكتور عمر الطائب⁽⁴⁾. بل أن الدكتور عمر الطائب يذهب إلى أن الحوار قد اتضح في المقامات وقد خص بالذكر منها المقامات البغدادية والمضربية والخمرية، لكن هذا الحوار - كما يرى - لم يظهر على نحو ذي قيمة في بغية

(1) المقامات 404.

(2) المعصرات.

(3) ينظر: القصة في الألب العربي القديم 189.

(4) ينظر: نشأة المسرحية في الألب العربي 64.

استطاع الهمذاني استخدامه في تطوير حوادث المسرحية، وبعث الحركة فيها حين إجراء على لسان كل شخصية بما يتفق مع سماتها⁽¹⁾.

ولنأخذ المفامة البغدادية مثلاً على ذلك، إذ يقول ابن هشام: «إذ أنا بموسدي يسرق بالجهد حمارة، ويُعترف بالعقد إثره، فقلت: مثفرداً والله بصيده، وحياتك الله أبا زيد ... فقال السراي: لست بأبي زيد، ولكني أبو عبيد، فقلت: نعم، لعن الله الشيطان ... فكيف حال أبيك؟.. فقال: قد ثبت للربيع على دمهته.. فقلت: إنا لله وإنا إليه راجعون.. ومددت البدار إلى الصدارة، أريد تمزيقه.. وقال: نشدك الله لا مراكته، فقلت: هلم إلى البيت لصب غداً، أو إلى السوق تشتت شواء ... ثم أتينا شواء يتقاطر شواء عرقاً، وتتعمال جودائنه مرقاً، فقلت: الفرز لأبي زيد من هذا الشواء ... فالتحني الشواء بساطوره، على زبدة تتور، فجعلها كالكل سحفاً ... ولت لصاحب الحلوى: زن لأبي زيد من التورنج، رطلين فهو أخرى في الحلوى ... قال: لفرزه ثم لقد وقعدت، وجردت، حتى استوفينا، ثم قلت: يا أبا زيد ما أحوجنا إلى ماء، وشتمت بالثلج ... اجلس يا أبا زيد حتى نأكلك بمسقاء، وأنتك بشربة ماء، ثم خرجت وجلست بحيث أراء ولا يراني أنثر ما يصنع، فلما أبطأت عليه قام السراي إلى حمارة، فاعتلق الشواء بأزره، وقال: أين ثمن ما أكلت؟ فقال أبو زيد: أكلته ضيفاً، فلكمه تكمة ... ثم قال الشواء: هالك، ومتى دعيناك.. فجعل السراي يبكي ويحل عقه، بأسدانه ويقول: كم قلت لذاك الفريد، أنا أبو عبيد، وهو يقول: أنت أبو زيد⁽²⁾.

لقد اتضح من خلال الحوار بين السراي وابن هشام، ان السراي رجل بسيط ساذج من الذين يجهلون ما تخفي لهم طرقات المدن الكبرى مثل بغداد، فيتمعون صيداً بيد من أحترف الحيلة والكنب كما حدث له مع ابن هشام بما سبق أن ذكرنا. وهكذا أجرى الهمذاني الحوار بين السراي وابن هشام بما اتضحت به ومعه شخصية كل

(1) ملاح النثر العربي د. عمر الناق 380.

(2) المقامات 70 - 73.

منهما في التعريف بالمشخصيات يجب أن يتم في التمثيلية بطريقة غير مباشرة من خلال الحوار ومن خلال الشخصيات ذاتها⁽²²⁾.

ومن الحوار - كذلك - ما ورد في المقامة الخمرية، إذ سأل ابن هشام وصاحبه صاحبة الحانة عن خمرها قالت: ... كأنما اعتصرها من خدي، أجداد جدي ومر بلوها من القار يمثل هجري وصدي، وديعة الدهور ... قلنا: هذا الضالة وأبيك، فمن المطرب في ناديك؟ ولعلها تتعشع للشرب، بريقك العذب، قالت: أن لي شيخاً طريف الطبع، طريف المجون، مزي يوم الأحد في دور العريد، فسارني حتى سرني ... قال: ودعت بشيخها فإذا هو أسكندرينا أبو الفتح⁽²³⁾. فقد صور الهمداني ما يطلبه أهل الألس في الحانات وما تقدمه لهم صاحبة الحانة من أصناف خمرها في الحوار الجود هو الذي يعبر عن نواحي الشخصية من جانبها الاجتماعي⁽²⁴⁾.

وظهرت شخصية الغلام في المقامة الاسدية شخصية مخادعة محتالة، فمما دار بين ابن هشام من حوار وذلك الغلام، إذ قال يخاطب ابن هشام أنا عبد بعض الملوك، هم من قتلي بهم، فهبت على وجهي إلى حيث كرسي، وشهدت شواهد حاله، على صدق مقالته، ثم قال: أنا اليوم عبدك، ومالي مائك، فقلت: بشرى لك وبك، أدلك سورك إلى لقاء رجب، وعيش رطب، وهنأتني الجماعة، وجعل ينظر لفتننا الحاطه، وينطق لفتننا ألقاطه، فقال: يا سادة إن في مفتح الجبل عيناً، وقد ركبت فلاة عوراء، فخذوا من هنالك الماء، فلورينا الأعدة إلى حيث أشار ... فقال: الأكتيلون لي للظل الرجب، على هذا الماء العذب؟ قلنا: أنت وذلك لنزل عن فرسه، وحل منطقتك، ونحي قرطقتك فما استتر عنا إلا بخلاصة نكح عن بدنه فقلت: يا فتى ما ألطفك في الخدمة، وأحسنك في الجملة ... فقال: ما سترونه مني أكثر ... قلنا: هات، فعمد

(1) الحوار في القصة والمسرحية والإذاعة والتلفزيون 22.

(2) المقامات 427 - 434.

(3) الحوار في القصة والمسرحية والإذاعة والتلفزيون 19.

إلى قوس أحناء فأوترته، وفوق سهماً فرمىء في السماء، وأتبعه بأخر فضقه في الهواء، وقال: سأريكم نوعاً آخر ورمى أحناء بسهم أثبته في صدره.. فقلت ويحك ما تصنع؟ قال: أسكت يا لكع، والله لو شئت كل منكم يد رفيقه، أو لأغصنه بريقه⁽¹⁾. فقد أظهر لنا الهمداني من خلال هذا الحوار الذي دار بين العالم وابن هشام شخصية ذلك الغلام الذي احتال عليهم بإظهار أخلاقه وبراعته لكن بعد أن اطمأنوا له أظهر لهم حقيقة أمره في كونه لمن محتال، ففضلاً عن دفع الحدث وجعله يأخذ بشيء من التطور سعياً لتكريم الموقف.

وثمة مقامات قد خلقت من الحوار وفي أحيان لمست بقليلة لا يتعدى الحوار سؤالاً وإجابة من غير أن يأخذ بالتطور، وهذا ما جعل الباحثين يذهبون إلى عدم توالفه على نحو شامل متطور في المقامات بأكملها.

د- الزمان والمكان:

لزمان والمكان هما الإطار الذي يحد الحادثة عند وقوعها، فكل حادثة تقع في مكان معين وزمان بذاته، وهي لذلك ترتبط بظروف وعادات ومبادئ خاصة بالزمان والمكان اللذين وقعت فيهما⁽²⁾. فحيطاناً طمناً بما حدث ومتى وأين. ويرى الدكتور فكتور الكك إن أماكن المقامات تكون في أغلب الأحيان في الحواضر العباسية إذ يقول: أما حوادث هذه المقامات فغالباً ما تكون الحواضر مسرحاً لها ولا سيما حواضر الأطراف من المملكة الإسلامية. ونلاحظ ما طاف خيال البديع في قبالي البادية وتحت مضاربها كما في مقاماته الاسدية والبشرية والغزيرية والاسودية والغيلانية⁽³⁾. فقد كانت البادية والصحراء المكان الذي دارت فيه وقائع تلك المقامات وإذا كان بعيداً عن ظلال المدن. ما نعرفه عن المكان هو جزء لا يتجزأ مما نعرفه

(1) المقامات 40 - 43.

(2) الأدب وفنونه د. عز الدين إسماعيل 194.

(3) بديعات الزمان 64-65.

عن الشخصية التي تحركه أو تستقر في المكان⁽¹⁾. فإن شخصية ابن هشام الجواله، وكذلك شخصية الاممكتري، إذ لا يستقران بمكان بعينه فتارة في جرجان وأخرى في الموصل وثالثة في الرمن، لتدل على كونهما شخصيتين جانتين في سعيهما وراء غاياتهما، مهما صادفهما من عواقب وأخطار، بغض النظر عن طبيعة سلوكهما لتحقيق ذلك، ومدى نجاحهما و الهمداني ينكر على لسان ابن هشام أماكن متعددة مابين الأراضي المتسعة بين العراق وإيران⁽²⁾.

لقد رسم الهمداني صورة للبيئة التي كان يحيا فيها، فما المقامة الرصافية وما جاء فيها من أوصاف للذين يمتنون المرقية إلا إشارة إلى ما كان يقع في بغداد في تلك الحقبة. وثانيتها في ذلك التصوير المقامة النيسابورية وما كان يقع في جرجان من أجراء أدبية ثقافية، فقد أورد الهمداني في المقامة القرظية أن ابن هشام كان في جرجان، وما حملته هذه المقامة من احكام نقدية أدبية، وكذلك يخبّرنا الهمداني أن ابن هشام كان في جرجان فكان هناك رجل يحفظ عن أخبار العرب والأدب. وكأنما هناك أمكنة حملت شيئا من خصوصيتها مما جعل الهمداني يفرق في رسمه لتلك الأماكن وما تضمنته.

أما الزمان فلم يدل خطأ والفرأ من عناية الباحثين بقول الدكتور مازن المبارك أن أزمنة المقامات "لا تتصف بالصدق أو الواقعية بل هي في كثير من الأحيان بذات الخيال الخصب"⁽³⁾. فهناك مقامات لم يكن الزمن فيها حقيقياً، ومن أمثلة ذلك المقامة الحمدانية التي يقول الهمداني فيها "حدثنا عيسى بن هشام قال: حضرونا مجلس سيف الدولة بن حمدان يوماً، وقد عرض عليه فرس"⁽⁴⁾، فاليديع يذكر هنا وعلى لسان ابن هشام انه حضر مجلس سيف الدولة علماً أن الهمداني ولد سنة (358 هـ)، وسيف

(1) الفضاء الروائي عند جبرا إبراهيم جبرا إبراهيم جندري 151.

(2) ينظر: رأي في المقامات 37.

(3) مجتمعات الهمداني من خلال مقاماته 121.

(4) المقامات 204-206.

الدولة قد توفي سنة (356 هـ)⁽¹⁾، أي أن الهمذاني لم يدرك سيف الدولة حتى يحضر مجلسه، وكذلك المقامة القروينية التي جاء فيها "حدثنا عيسى بن هشام قال؛ غزوت الثغر بغزوين، سنة خمس ومئتين"⁽²⁾، ولا نعرف أهو تاريخ مقترض أو خيالي أم أنه قد قصد سنة 375 هـ، فإن كانت 75 هـ فهو تاريخ غير حقيقي لم يشهده الهمذاني، وكذلك الأمر في المقامة الغيلانية التي يحدثنا بنجع الزمان فيها وعلى لسان ابن هشام عن الشاعرين ذي الرمة والفرزدق، وهما من شعراء الدولة الأموية⁽³⁾، مع أن الهمذاني عاش في ظل الدولة العباسية.

ولعل اهتمام الهمذاني بالشخصية جعله لا يعتني كثيراً بتعيين الزمان الذي تنقلب فيه شخصياته سوى إشارات عابرة في عدد من المقامات، فلم يسجل اهتمامه بالزمان كما سجل اهتمامه بالمكان - الذي قد يخلطه أحياناً - والذي يشير إليه في الغالب أو يشير إلى المكان الذي قتل منه من بقاع الدولة العباسية آنذاك، ونرجح أن السبب في عدم اهتمامه بتحديد هذين العنصرين في جميع المقامات هو إبراز شخصياته في أكثر من مكان من تلك البقاع التي فسدت الأوضاع فيها، فضلاً عن استخدام نواحيخ خيالية من زمان مضى لم يتحقق للهمذاني إدراكه، فضلاً عن أن الهمذاني لم يكن يخلده أن ينشأ مقامات تشاكل القصص والروايات الحديثة التي يعتني كتابها برسم الزمان والمكان وبيان أثرهما في الشخصية بوصفهما إطارين يحويان الحدث أو الفعل الذي تقوم به الشخصية.

(1) ينظر: وفان الأعيان 82/3.

(2) المقامات 100.

(3) ينظر: المصدر نفسه.

المصادر والمراجع

- اثر المقامة في نشأة القصة المصرية الحديثة، د. محمد رشدي حسن، د. طه، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، 1974.
- الآداب العربية في العصر العباسي الثاني، د. محمد عبد المنعم خفاجي، د. طه، مكتبة الكليات الأزهرية، القاهرة، 1975.
- الأدب في ظل بني بويه، محمود شناري الزهيري، د. طه، مطبعة الأمانة، مصر، 1949.
- الأدب وفنونه، د. عز الدين إسماعيل، ط6، دار الفكر العربي، 1976.
- أدياء العرب في العصر العباسية، بطرس البستاني، ط6، دار المكشوف ودار الثقافة لبنان، 1968.
- بديع الزمان الهمذاني رائد القصة العربية والمقالة الصحفية، د. مصطفى الشكعة، ط1، دار التراث العربي، بيروت - لبنان، 1971.
- بديع الزمان الهمذاني، مارون عبيد، نوابغ الفكر العربي د. طه، دار المعارف، 1963.
- بديعات الزمان بحث تاريخي تحليلي في مقامات الهمذاني، د. فكتور الكك، ط2، دار المشرق، بيروت 1971.
- تطور الأساليب النثرية في الأدب العربي، أنيس المقدمسي، ط3، دار العلم للملايين، بيروت، 1965.
- جحا العربي، د. محمد رجب النجار، ط2، دار الصلائل للطباعة والنشر والتوزيع، 1989.
- التحول في القصة والمسرحية والإذاعة والتلفزيون، د. طه عبد الفتاح مقلد، مكتبة الشباب 1975 - رأي في المقامات، د. عبد الرحمن ياغي، ط1، منشورات المكتب التجاري للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت - لبنان، 1969.
- التراث في الأدب العربي، إتمام الجندي، ج1، دار التراث العربي، بيروت - لبنان، 1979، 1978.

- شرح مقامات بديع الزمان الهمذاني، محمد عبده، ط7، 1946.
- شرح مقامات بديع الزمان الهمذاني، محمد محي الدين عبد الحميد، ط2، مطبعة المدني، القاهرة، 1962.
- فن القصص القصيرة، د. رشاد رشدي، ط2، دار العودة، بيروت، 1975.
- فن القصص، أحمد أبو سعد، ج1، ط1، منشورات دار الشرق الجديد، بيروت، 1959.
- فن القصص، د. محمد يوسف نجم، ط5، دار الثقافة، بيروت، لبنان، 1966.
- فن المقامات بين المشرق والمغرب، د. يوسف نور عوض، ط1، دار القلم، بيروت، لبنان، 1979.
- الفن ومذاهبه في النثر العربي، د. شوقي ضيف، ط4، دار المعارف، مصر، 1965.
- فنون الكوميديا من خيال الظل إلى نجيب الريحاني، د. علي الراعي، د. طه، دار الهلال، 1970. - علي الأندب العباسي، محمد مهدي البصير، ط3، مطبعة النعمان، النجف الاشرف، 1970.
- الفصحة في الأدب العربي القديم، عبد الملك مرتاض، ط1، دار ومكتبة الشركة الجزائرية، الجزائر، 1968.
- مدخل إلى نظرية القصص تحليلًا وتطبيقاتًا، سمير المرزوقي، جميل شاكر، د. طه، دار الشؤون الثقافية العامة (آفاق عربية) بغداد، دار التونسية للنشر، 1986.
- المعجم الأدبي، جبير عبد النور، ط1، دار العلم للملايين، بيروت، 1979.
- معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، عرض وتقديم وترجمة د. سعيد علوش، ط1، دار الكتاب اللبناني، بيروت، 1985.
- معجم المصطلحات الأدبية، مجدي وهبة، كامل المهندس، د. طه، مكتبة لبنان، بيروت، 1979.
- المقامة، د. شوقي ضيف، سلسلة فنون الأدب، ط6، دار المعارف، 1987.
- ملاحح النثر العباسي، د. صهر النفاق، د. طه، دار الشرق للعربي، بيروت، د. ت.
- النثر الفني في القرن الرابع، د. زكي مبارك، 1-2، د. طه، دار الجيل، بيروت، 1975.

- النقد الأدبي الحديث أصوله وإتجاهاته، أحمد كمال زكي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1972.
- النقد الأدبي الحديث، د. محمد فتحي هلال، د. طه دار الثقافة، دار العودة، بيروت لبنان، 1973.
- نماذج في النقد الأدبي وتحليل النصوص، إيليا سليم الحارثي، ط3، دار الكتاب اللبناني، 1969
- بثيمة الدهر، أبو منصور الثعالبي، ج3، 4، حلقه وضبطه وأصله وشرحه، محمد محيي الدين، د. طه مطبعة حجازي، القاهرة، د. ت.

الدوريات:

- بدیع الزمان الهمذاني في مرآة العصر، إحسان الملائكة، مجلة الآداب، بيروت، من 18، ع9، أيلول، 1970.
- ظاهرة المقامات، د. محمد نبيه حجاب، مجلة كلية دار العلوم، القاهرة، العام الجامعي، 1968-1969.
- القصة في الأدب العربي، د. عمر الطالبي، مجلة آداب الرافدين، الموصل، ع1، آب، 1971.
- مجتمع الهمذاني من خلال مقاماته، د. مازن المبارك، مجلة مجمع اللغة العربية دمشق، مج43، ج1، 1968، مج45، ج1، 1970.
- نشأة المسرحية في الأدب العربي، د. عمر الطالبي، مجلة آداب الرافدين، الموصل، ع2، تشرين الثاني، 1971.

الرسائل و الأطاريح الجامعية:

- الشكوى في شعر القرن الرابع، جواد رشيد مجيد، رسالة ماجستير، كلية الآداب الجامعة المستنصرية 1988.
- الفضاء الروائي عند جبرا إبراهيم جبرا، إبراهيم جنداري جمعة، أطروحة دكتوراه، كلية الآداب، جامعة الموصل، 1990.

المبحث الخامس

الإيقاع في غزل الشواعر في العصر العباسي

أ.د. منتصر عبد القادر الخضفري مثنى عبد الله محمد علي المنيوي

توطئة

يشغل الإيقاع مكاناً مهماً في الدراسة التقنية، وذلك لأثمة من العناصر الجمالية الأساسية المكونة لبناء الفني، في الشعر عامة، وفي القصيدة العربية خاصة. والإيقاع هو "التواتر بين حالتَي الصوت والصمت أو النور والظلام أو الحركة والسكون أو القوة والضعف أو الضغط واللين أو القصر والطول أو الإسراع والإبطاء أو التوتر والاسترخاء"⁽¹⁾. وورد في المعجم الألبني أن الإيقاع "من في إحداث إحساس مستجاب بالإفاد من جرس الألفاظ وتناغم العبارات واستعمال الأسجاع وسواها من الوسائل الموسيقية الصائتة، وأن الإيقاع ضرورة تستدعيها الموسيقى الخفية في الشعر بصورة طليعية عفوية"⁽²⁾. وهذا يدل على أن الإيقاع يمكن تلمسه في الحروف والكلمات والجمال، لأنه قائم على الحركة التي قد تكون منسارعة أو متباطئة أو قد تكون بارزة أو خافتة.

وعن أهمية الموسيقى في الشعر عامة قال الدكتور إبراهيم أنيس: "والكلام الموزون ذو النغم الموسيقي يؤثر فيها التأثير عجباً وذلك لما فيه من توقع لمقاطع خاصة تتسجم مع ما نسمع لتتكون منها جميعاً تلك السلسلة المتصلة الحفلات التي لا تبدو إحدى حلقاتها عن مفاتيح الأخرى. التي تنتهي بعدد معين من المقاطع بأصوات بعضها نسميها القافية، فهو كالعقد المنظوم، تتخذ الخرز من خرزانه في موضع ما شكلاً خاصاً وحجماً خاصاً ولوناً خاصاً فإذا اختلفت في شيء ما من هذا أصبحت نابية غير منسجمة مع نظام العقد"⁽³⁾.

والشعر بوصفه وسيلة الشاعر نحو تحقيق التوافق بينه وبين العالم الخارجي فإن من أهم دعائم هذا التوافق هو الإيقاع؛ لأنه "إيقاع للنشاط النفسي الذي من خلاله

(1) معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب مجدي وهبة وكامل المهندس 42.

(2) المعجم الألبني جبر عبد النور 44.

(3) موسيقى الشعر إبراهيم أنيس 8.

لا ندرك ما في أصوات للكلمات فقط بل ما فيها من معنى وشعر⁽¹⁾. ومن ثمة تتضح صلة الإيقاع الوثيقة بمضمون العمل الفني فهو "يمثل العلاقة بين الجزء والجزء الآخر وكل الأجزاء الأخرى للأثر الفني"⁽²⁾.

وهذه الدراسة إذ تجعل للإيقاع مستوى خاصاً بين المستويات الفنية للبناء الشعري فإنها تتفق مع النقد الحديث في تقسيم الموسيقى - بوصفها عنصراً إبداعياً أساسياً - على⁽³⁾:

1. إيقاع خارجي: يحكمه العروص وحده وينحصر في الوزن والقافية.
2. إيقاع داخلي: تحكمه قيم صوتية تدخل النقص أرحب من الوزن والنظام المجريين وتمثل في إيقاعات صوتية تتبع من اختيار الشاعر للألفاظ وما بينها من نجاسات وتلازم في أصوات الحروف والحركات ومن المواعمة والتناسق بين العبارات ومن انحاد هذه الأخطاء سوف يتولد البناء الموسيقي للشعر.

الإيقاع الخارجي

ويقصد به "وحدة للنغمة التي تتكرر على نحو ما في الكلام أو في البيت أي توالي الحركات والمكثات على نحو منظم في فترتين، أو أكثر من فترة في الكلام أو في أبيات القصيدة التي تمثلها التفعيلة في البحر العربي"⁽⁴⁾. ويشكل هذا الإيقاع قانوناً يحكم الشاعر لا يستطيع التفكاك منه؛ إذ يلزمه بنظام معين في بناء البيت الشعري وذلك على وفق تعديلات البحر المستخدم، فضلاً عن التزامه بقافية واحدة على مدار القصيدة مما يخدم عليه امتلاك ثروة لغوية هائلة تمكنه من الاستمرار في ضخ الغوافي حتى نهاية القصيدة.

(1) موسيقى الشعر العربي شكري محمد صهاد 116.

(2) معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب 42.

(3) بنغلر: في النقد الأدبي شوقي ضيف 97، وبناء القصيدة في النقد العربي القديم في ضوء النقد الحديث يوسف حسن بكار 195.

(4) النقد الأدبي الحديث محمد غنيمي هلال 461.

أولاً: الوزن

يُعد الوزن علامة فارقة للقول الشعري فهو الذي يميزه عن سواء من فنون القول إذ إنه للخصر الذي يمتح الكلام موسيقى خارجية⁽¹⁾. وقد كان الوزن موضوع اهتمام اللغاد الغداسي حتى عدوه "أعظم أركان حد الشعر وأولها به خصوصية وهو مشتمل على الفافية وجالب لها بالضرورة"⁽²⁾.

وتقوم التفعيلات على "عدد من الضربات التي يستغرق كل منها كماً معيناً"⁽³⁾. من الزمن. كما إنه بتكرار هذه الضربات على نحو ثابت تقريباً يحقق للوزن استقراره التابع من الانسجام بين أفكار المبدع وكلماته؛ الأمر الذي يحدث توازناً يؤدي إلى خلق جو نفسي موسيقي ينتقل إلى المتلقي فيحقق الانسجام النفسي فضلاً عن المتعة واللذة التي تصدر عن أصوله المختلفة في نغماتها وأدائها⁽⁴⁾.

أما عن العلاقة بين الوزن وموضوع القصيدة فمعن تحدثوا عنها حازم الفرطاجني فقال: "ولما كانت أغراض الشعر شتى وكان فيها ما يقصد به الجد والرصانة وما يقصد به الهزل والرشاقة ومنها ما يقصد به البهاء والتعظيم وما يقصد به الصغار والتحقير وجب أن تحاكي تلك المقاصد بما يناسبها من الأوزان ويخيلها للنفوس، فإذا قصد الشاعر الفخر حاكى عرضه بالأوزان الفخمة الباهية الرصينة، فإذا قصد في موضوع قصداً هزلياً أو استخفاً وقصد تحقير الشيء أو العبث حاكى ذلك بما يناسبه من الطائفة القليلة البهاء، وكذلك في كل مقصد"⁽⁵⁾. إلا أن فكرة الربط بين الغرض أو الموضوع بالوزن لم تلق قبولاً هي أطلب الدراسات الحديثة فالشعراء لم

(1) بنية القصيدة في شعر من الدين المناصرة فوصل صالح التصيري 192.

(2) العمدة ابن رشيقي 134/1.

(3) موسيقى الشعر العربي 122.

(4) ينظر: عضوية الموسيقى في النص الشعري عبد المتاح صالح دافع 71.

(5) منهاج البلاغ حازم الفرطاجني 226.

يتخذوا لكل عرض من الأغراض وزناً خاصاً به فاهم كانوا يمدحون ويفاخرون ويتغزلون في كل بحر الشعر التي شاعت عندهم ويكفي أن نذكر المعلقات التي قيلت كلها في موضوع واحد تقريباً ونذكر أنها نظمت في الطويل والبسيط والخفيف والوافر والكامل لتعرف أن القدماء لم يتخيروا وزناً خاصاً لموضوع خاص⁽¹⁾ فالشاعر لا يتحرك على وفق خصائص البحر عروضياً بل يتحرك على وفق تموجات نفسه الداخلية، وهذه التموجات هي التي تعطي الجو الشعري على البحر العروضي، الأمر الذي يختلف من شاعر إلى آخر.

وفي دراستنا لأوزان الشعر في غزل الشواهر وجدنا أن الشواهر لم يتحركن في كل المساحة الموسيقية التي بها اكتملت صورة العروض العربي من الناحية النظرية، فمن بين البحور الخمسة عشر التي جمعها الخليل في اللؤلؤ الخمس وما استدركه عليه الأخفش الأوسط من وزن المقدراك، كانت حركة غزل الشواهر منحصرة في عشرة بحور في الغزل العذري، وثمانية في الغزل الحسي ومنها ما كان مجزوءاً في كليهما، أما في الغزل الصوفي فكانت الحركة منحصرة في ستة بحور وكانت من البحور الصافية والخفيفة.

وكانت النسب متفاوتة من حيث استخدام البحور ففي حين غلب نوعاً ما على نظم الشواهر للغزل نحو (الطويل، والكامل، والسريع، والبسيط) قل نظمهن الغزل في (الهزج، والخفيف، والمتقارب). وللاطلاع على تفصيلات هذا الأمر انظر الجداول الآتية:

الغزل العذري: مجموع الأبيات التي أحصيناها لشواهر العصر العباسي فيه (452) بيتاً وقد توزعت من حيث البحور على النحو الآتي:

(1) موسيقى الشعر 195، وينظر: موسيقى الشعر العربي 18.

أ / البحور الكاملة:

النوع	عدد الأبيات	النسبة المئوية
الطويل	85	%18.80
الكامل	64	%14.15
البيسط	61	%13.5
السرير	56	%12.4
الزمل	27	%5.97
المنصرح	17	%3.76
الوافر	16	%3.53
الطفيف	16	%3.53
المتقارب	14	%3.09
مزج	2	%0.44

ب/ البحور المعزوة:

النوع	عدد الأبيات	النسبة المئوية
معزوة الكامل	48	%10.6
معزوة الزمل	13	%2.87
معزوة البسيط	11	%2.43
معزوة الوافر	8	%1.76
معزوة الرجز	7	%1.54
معزوة الخفيف	5	%1.106
معزوة السريع	2	%0.44

الغزل الحسي: مجموع الأبيات (33) بيئاً توزعت على النحو الآتي:
 أ / البحور الكاملة:

النسبة المئوية	عدد الأبيات	البحر
%27.27	9	الكامل
%15.15	5	الطويل
%9.09	3	الرجز
%6.06	2	مجنث
%3.03	1	المسيط

ب/ البحور المجزوءة:

النسبة المئوية	عدد الأبيات	البحور المجزوءة
%18.18	6	مجزوء الرمل
%12.12	4	مجزوء الوافر
%9.09	3	مجزوء الحفيف

الغزل الصوفي: مجموع الأبيات (38) بيئاً توزعت على النحو الآتي:

النسبة المئوية	عدد الأبيات	البحر
%23.68	9	الكامل
%23.68	9	الخفيف
%18.42	7	الرمل
%13.15	5	الوافي
%10.52	4	المقتارب
%10.52	4	الطويل

ويمكن أحمال نسب النحور المستخدمة في كل نمط من أنماط عزل الشواعر على النحو الآتي:

نمط العزل النحور	النقل العنصري	النقل الحبيبي	النقل للصوفي
المطوي	%18.80	%15.15	%10.52
الكامل	%13.5	%27.27	%23.68
البسيط	%13.05	%3.03	-
السريع	%12.4	-	-
الزمل	%5.97	-	%18.42
المنسرج	%3.76	-	-
الواقر	%3.53	-	%13.15
الخشيف	%3.53	-	%23.68
المتقارب	%3.09	-	%10.52
النهرج	%0.44	-	-
الريز	-	%09.09	-
المتجث	-	%6.06	-

أما استخدام النحور المجزوءة في كل نمط من أنماط عزل الشواعر فكان على النحو الآتي:

مجزوء النحور النمط	النقل العنصري	النقل الحبيبي	النقل للصوفي
مجزوء الكامل	%10.6	-	-
مجزوء الزمل	%2.87	%18.18	-
مجزوء البسيط	%2.43	-	-
مجزوء الواقر	%1.76	%12.12	-
مجزوء الريز	%1.54	-	-
مجزوء الخفيف	%1.106	%9.09	-
مجزوء السريع	%0.44	-	-

والملاحظ من خلال الإحصائيات التي عملناها لأوزان شعر غزل الشواعر بعد استقرارنا إياه كاملاً أن الشواعر قد غلب نظمهم في الغزل العذري على البحر الطويل، ومن الأمثلة على ذلك قول فضل الشاعرة⁽¹⁾:

زغبيك لو هتزحت بأسبك في الهوى لاقصرت عن أنشاء في الهزل والجذ
ولكنني أبدي لهذا مودة وذلك ولظمو فيك بالبيت والوجد
مخافة أن يُعزى بنا قول كائنح صدق لومعي بالوصال إلى الصد

وتقول مريم الهاشمية⁽²⁾:

جعلت كتابي غيرةً ممتنةً على الخد من ماء الجفون مطرُ
ورُبلي بحاجاتي ومن كثرة إليك إشارات بها ولجر

إن وفرة المقاطع وامتداد المساحة الصوتية يعطي الشاعر أو الشاعرة مزيداً من المرونة في التحرك عبر المسافة الموسيقية للبيت الشعري. ومن خلال هذا يمكننا القول إن البحر الطويل هو من أكثر الأوزان ملاءمةً للتعبير عن هذم العاطفة والسبب في ذلك أن الشاعرة يمكنها استغراق فكرتها عبر بيت شعري مستقل يهيئ السبيل لها لاحتواء الخاطرة الجزئية في البيت الشعري. فضلاً عن أن البحور الطويلة ومنها الطويل تنح لل شعراء الاستغراق في التعبير عن المشاعر ووصف الحالات المختلفة... ومن ثمة فاعل البحور الطويلة الإطار الأكثر ملاءمة لطبيعة الغزل العذري.

كما إن الشواعر في هزلهم العذري استخدمن البحور الصافية، وهي البحور التي تتكون من تكرار التفعيلة نفسها والبحور المركبة وهي البحور التي تمتاز بتنوع التفعيلة نمطين. وقد استخدمت الشواعر البحور المركبة بنسبة أكبر من البحور

(1) الإنماء الشواعر أبو فرح الأسطهاني 77.

(2) المصدر نفسه 120.

الصافية. فمثلاً قالت عليّة بنت المهدي، على الخفيف⁽¹⁾:

لَمَنْ خَطَبَ الهوى بِخَطْبٍ يَمْتَرِ لَوْ أَنَّ يُنْبِئَكَ عَنْهُ بِشَلِّ خَبِيرِ
لَمَنْ خَطَبَ الهوى وَخَيْرَ بِالر رَأَيْ وَلَا بِالْفِيْاسِ وَالْتَقْدِيرِ

أفادت الشاعرة من بحر الخفيف هنا؛ لأنه ينماز بتنوع التفعيلة وتراوحها بين مساحتين مختلفتان طوياً وقصراً وإن كان انتظام ترددهما كليلاً بتعويض ما يلحق بين المساحات الزمنية من مراوحة⁽²⁾.

أما استخدام الشواعر للبحور القصيرة المجزوءة كالرمل ومجزوءة ومجزوءة الكامل ومجزوءة الرجز... فمن الأمثلة عليها قول عليّة بنت المهدي⁽³⁾. على بحر الرمل:

بُئِىَ الْخَبْرُ عَلَى الْجَوْرِ لَوْ أَلْصَقَ الْغَفْشُوقُ فِيهِ لَمَنْ رَضِجْ
لَيْسَ يُسْتَحْمَنُ فِي رَضْبِ الْهَزَى عَاتَبْتُ نَعْرِفُ نَأْلِفُ الْخَجَجْ
وَالْبَيْتُ الْغَبْ هَبَزْتُ خَالِمْ لَكُنْ خَيْرٌ مِنْ كَثِيرٍ لَدُنْ شَرْجْ

وتقول فضل الشاعرة⁽⁴⁾، على مجزوءة الكامل:

عَلِمَ الْجَمَالُ تَرْكِبِي فِي الْخَبْرِ أَشْهَرُ مِنْ عَلَمِ
وَنَصَبِي بِأَمْثَلِي غَرَضُ الْمُنْظَرِ وَاللُّهُمَّ

إن استخدام الشواعر لهذه الأوزان جاء نوعياً عن ذوق العصر في السرعة والإيجاز ومحاكاة له، فضلاً عن طبعة المرأة الرقيقة المتقلبة بل المتسرعة ورغبتها في التلذذ وخفة الظل.

(1) أشعار أولاد والحقاء أبر بكر محمد الصولي 65.

(2) طائفة الإيقاع في الخطاب الشعري محمد فزح أحمد 43.

(3) أشعار أولاد الطلقاء 66.

(4) الإماء الشواعر 63.

أما ما يخص عزل الشواعر الحسي فينهن أكثرهن من النظم على بحر الكامل الذي هو من البحور الصافية وفي مثال على ذلك قول صاحب جارية ابن طرخان النخاس⁽¹⁾:

خيراً رأيت وكل ما أبصرته مستأله مبني برغم الحاسب
إني لأرجو أن تكون معانقي وتظن مني فوق شدي ناهب
وليبث أعسم عاشقين تقاوضنا طرّف الحديث بلا مخافة راصب

فضلاً عن أنهن نظمّن على البحور المجزوءة، ومثال ذلك قول ريتا جارية إسحاق الموصلية، على مجزوء الخفيف⁽²⁾:

بما لذت المعانفة بما كرهت المفارقة
جزته بما منتهى الملى بي حد المواقفة
وأنا دون من ترى لك والله عاشقة

ويعود هذا الاختيار إلى ما أشرنا إليه من طبيعة ذوق العصر آنذاك وشخصية المرأة الرقيقة ناهيك عن صلاح مثل هذه الأبيات بحكم قصرها وثوقها بالخيفة السريعة للغياء.

أما الغزل الصوفي فلم ينظم على البحور المجزوءة بل كان على البحور الصافية والخفيفة ولعل السبب في ذلك يعود إلى أن الشاعرة في تجلياتها الصوفية تريد أن تبقى في حال اتصال مع الله (سبحانه وتعالى) مدة أطول دون انقطاع الأمر الذي لا تحفّفه البحور المجزوءة والقصيرة. وخير مثال على ذلك قول رابعة العدوية⁽³⁾:

إني جَعَلْتُكَ في الفؤادِ مُخَدَّبِي وأبحث جسمي من أرائِ جُلُوسِي

(1) الإمام الشواعر 194.

(2) المصدر نفسه 171.

(3) شاعرات العرب بشير يموت 227.

فاتجيم منى للجلوس مؤانيس وحبيب قلبي في الفؤاد أنيسي

ولعلنا لا نخطئ إذا ما قلنا إن هذا الشعر في جانب من كان يعيل إلى التشريب الشجي والترصيع ومد الصوت... أكثر من ميله إلى الإيقاع الرائق الخفيف حتى إن المجالس أكثر مدعاة إلى مثل هذا الإيقاع⁽¹⁾.

ثانياً: الغافية

وهي الركن الثاني من أركان الإيقاع الخارجي، وتعد عنصراً مهماً وجزءاً ثانياً في القصيدة، وقد تعددت تعريفاتها واختلعت⁽²⁾. فالغافية في رأي التحليل هي: الماكنان في آخر البيت وما بينهما من متحركات مضافاً إلى تلك الحروف الذي قبل الماكن⁽³⁾. ويرى الدكتور إبراهيم أنيس أن الغافية لم تكن إلا "عدة أسوات تتكرر في أواخر إلا شطر أو الأبيات من القصيدة، وتكررها هذا يكون جزءاً مهماً من الموسيقى الشعرية فهي بمثابة الفواصل الموسيقية التي يتوقع السامع تردها، ويستمتع بمثل هذا التردد الذي يطرأ الأذان في فترات زمنية منتظمة وبعد عدد معين من مقاطع ذات نظام خاص يسمى الوزن"⁽⁴⁾. فهي تهب البيت وحده وتضفي عليه تناسف الموسيقى من خلال تأزرها مع بقية العناصر الفنية. وهذا ما يجعل وجودها في القصيدة ضرورياً ولا يمكن الاستغناء عنها، وقد تنبه حازم القرطاجني لأهمية الغافية فقد قال بعض العرب: "أطلبوا الرماح فإنها قرون الخيل، وأجيدوا القوافي فإنها حوافر الشعر، أي عليها جريانه وأطراده وهي موافقة، فإن صحت استقامت جريته، وحسنت موافقة ونهاياته"⁽⁵⁾.

إن الغافية ذات أهمية كبيرة في تشكيل البناء الموسيقي الشعري لأنها تمثل

(1) ينظر: في الشعر الإسلامي والأدبي عبد القادر القط 242.

(2) ينظر: موسيقى الشعر العربي 99.

(3) شرح نغمة الخليل عبد الحميد الراسي 342.

(4) موسيقى الشعر 273.

(5) منهاج البلاغة 271.

فأصلة موسيقية تنتهي عندها موجة النغم في البيت وينتهي عندها سبل الإيقاع، ثم يبدأ البيت من جديد كالموجة تصل إلى ذروتها وتنتهي لتعود من جديد وهكذا، وعلى هذا تكون الغافية ختام الميل اللغوي وعندها تتوقف المعاني مع أمواج النغم المتداخلة في التفعيلات فيكون لهذه الوقفة القصيرة أثرها في تثبيت معنى البيت، وتنشأ عن تردد القوالي لذة موسيقية خاصة⁽¹⁾.

وأكد النقاد قديماً وحديثاً على أهمية العلاقة ما بين القافية والمعنى، فقال قدامة بن جعفر: "أن تكون القافية متعلقة بما تقدم من معنى البيت تعلق نظم له وملازمة لما مر فيه"⁽²⁾. بمعنى أن ترتبط الأفكار بالقوالي "رباطاً باطلاً، أما إذا بحثنا عن الأفكار من أجل القوالي فينشأ عن ذلك شعر متكلف مفتعص لا تطرب له الأذن ولا يتحرك به الخيال، أما إذا تتابعت الأفكار في تسلسل طبيعي مستمر على إيقاع الكلمات وتتأغم القوالي فإنه يكون للغة الشعر تأثير ساحر"⁽³⁾.

وللغافية أجزاء تتمثل في الحروف والحركات؛ أما حروفها فخمسة وهي الروي والتأسيس والردف والوصل والخروج، وأما حركاتها فست هي: الرفع والإشباع والحدو والتوجيه والمجرى والنفاذ⁽⁴⁾.

أما حرف الروي فلعله الأهم من حروف الغافية وتكمن أهميته في كونه "النفرة الجامعة التي ترتد إليها الأصوات المتأصلة عليها مهما اختلفت... إنه الترجيع الضابطة التي تتوقع مجيئها دائماً كما تتوقع مجيء شارب عريز، ولولاها لحلت القوضى محل النظام"⁽⁵⁾. بل هو سمة مميزة لأن عليه تبنى القصيدة، ذلك أنه "النبوة

(1) القافية ونورها في التوجه الشعري د. هادي الحمداني 29.

(2) نقد الشعر قدامة بن جعفر 167.

(3) في الشعر الأوزني المعاصر عبد الرحمن بدوي 138.

(4) باطر؛ شرح تكملة الحارثي 346-361.

(5) الصورة اللغوية في شعر أبي تمام عبد القادر الزهاوي 235.

أو النغمة التي ينتهي بها البيت ويلتزم الشاعر تكراره في أبيات القصيدة ليكون الرباط بين هذه الأبيات يساعد على حبكة القصيدة وتكوين وحدتها⁽¹⁾. بل إن القصيدة غالباً ما تنسب إلى حرف الروي ويقال في وصف القصيدة: رائنة أو لامية أو يائنة... الخ. إن تكرار حرف الروي "يجبر عن الوقفة الشعرية في استراحة تطول أو تقصر لانتقاط الأنفاس وللتخلص من التدفق العاطفي العام وهي فرصة لمعاودة النظر إلى الأكتفاء من خلال ذلك العالم المدهش"⁽²⁾.

ومن الملاحظ على قولتي الشواعر كثرة نظمهن في غزلهن بأنماطه الثلاثة على مختلف الحروف وفيما يأتي جداول خاصة بحروف الروي لكل نمط من أنماط الغزل التي درستها.

(1) شرح نعمة الخليل 307.

(2) منهجية العمل الأدبي (مواقف المحلل من النص الشعري) الطريفي أحمد اعراب 119.

الغزل العذري:

النسبة المئوية	عدد الأبيات	الحرف
%0.44	2	الهمزة
%15.26	69	الهاء
%1.106	5	القاء
%1.37	6	الجيم
%1.99	9	الحاء
%7.07	32	الدال
%0.44	2	الذال
%19.02	86	الراء
%4.42	20	السين
%1.54	7	الشين
%3.09	14	الصاد
%0.66	3	الطاء
%2.87	13	العين
%2.65	12	الفاء
%8.18	37	القاف
%3.76	17	الكاف
%7.52	34	اللام
%8.62	39	الميم
%6.85	31	النون
%1.76	8	الهاء
%1.32	6	الواو

الغزل الحمصي:

الحرف	عدد الأبيات	النسبة المئوية
الباء	2	%6.06
التاء	4	%12.12
الحاء	2	%6.06
الدال	9	%27.27
الراء	2	%6.06
الضاد	3	%9.09
الكاف	1	%3.03
اللام	3	%9.09
الميم	5	%15.15
النون	2	%6.06

1. الغزل الصوفي:

الحرف	عدد الأبيات	النسبة المئوية
الباء	2	%5.26
التاء	9	%23.68
الحاء	2	%5.26
الدال	7	%18.42
الراء	3	%7.89
الضاد	2	%5.26
الميم	2	%5.26
الكاف	4	%10.52
اللام	7	%18.42

ومن ثمة نلاحظ أن أكثر ما ورد رويًا من الحروف في غزل الشواعر العذري (الراء، والباء، والميم، واللام، والنون، والدال) وهي من الحروف التي يكثر مجيؤها رويًا في الشعر عامة.

أما الروي في غزل الشواعر الحمصي فقد كثر على حروف (الدال، والميم، واللام). وأما غزل الشواعر الصوفي فقد كانت حروف الروي الأكثر استخداماً فيه هي

حروف (التاء، والدال، واللام). ويتضح أن الحروف المشتركة بين هذين الأنماط هي (التاء، والدال، واللام، والميم) ولعل السبب في ذلك يعود إلى أن هذين الأصوات من أكثر الأصوات الساكنة ووضوحاً وأقربها إلى طبيعة أصوات اللين، ولذا يميل بعضهم إلى تصنيفها (أشباه أصوات اللين) ومن الممكن أن نعد حلقة وسطى بين الأصوات الساكنة وأصوات اللين ففيها من صفات الأولى أن مجرى النفس معها تعرضة بعض الحوائل وفيها أيضاً من أصوات اللين أنها لا يكاد يسمع لها أي نوع من التحفيف ولها وضوح في السمع⁽¹⁾.

أسماء الغالية:

وتسمى الغالية على وفق حركة حرف الروي فإذا كان الروي متحركاً سمي مطلقاً وعندها نسمي الغالية مطلقة، أما إذا كان الروي ساكناً فيسمى مقيداً وتسمى الغالية مفودة⁽²⁾. والملاحظ على هزل الشواعر بأنماطه الثلاثة اعتماد الشواعر فيه على الفواحي المطلقة اعتماداً كبيراً؛ وذلك لأن الغالية المطلقة تصاعد على إضفاء إيقاع موسيقي للفصيدة إذ تمثل نهاية موجة إيقاعية ثم يبدأ بعدها البيت الشعري بمرتکز جديد أو موجة جديدة تنتهي عندها الغالية المطلقة⁽³⁾.

وفيما يأتي جداول خاصة بحركة حرف الروي لكل نمط غزلي مما درسناه:

(1) الأصوات اللغوية إبراهيم أبيس 28.

(2) ينظر: شرح شجرة الخليل 362.

(3) الإيقاع في شعر ما قبل الإسلام كريم الوائلي 106.

حركة حرف الروي في غزل الشواعر العذري

العدد	العدد	العدد	العدد	العدد
-	-	-	-	الهمزة
-	43	10	16	الباء
2	-	-	2	تاء
5	-	-	1	الجيم
-	9	-	-	حاء
2	21	-	9	الدال
-	-	2	-	ذال
2	60	12	12	الراء
-	17	-	3	السين
2	-	5	-	الشين
-	5	5	4	الضاد
-	1	-	2	الطاء
-	-	6	7	العين
-	8	-	4	الغاء
-	11	9	17	القاف
-	6	11	-	الكاف
-	16	17	1	اللام
14	5	14	6	الميم
-	18	8	5	النون
-	-	4	4	الهاء
-	2	4	-	الياء

حركة حروف الروي في غزل الشواعر للصفي

الحرف	حركة الروي	النصبة	الفتحة	الكسرة	الميمون
الهاء	-	-	~	2	-
التاء	-	-	4	-	-
الحاء	-	2	-	-	-
الدال	-	-	-	10	-
الراء	-	2	-	-	-
القاف	-	-	3	-	-
الكاك	-	1	-	-	-
اللام	-	1	2	-	-
السين	-	-	-	5	-
الياء	-	-	-	-	2

حركة حروف الروي في غزل الشواعر الصوفي

الحرف	حركة الروي	النصبة	الفتحة	الكسرة	الميمون
الهاء	-	-	-	-	2
التاء	-	-	-	9	-
الحاء	-	2	-	-	-
الدال	-	-	-	7	-
الراء	-	3	-	-	-
السين	-	-	-	2	-
العين	-	2	-	-	-
الكاك	-	-	4	-	-
اللام	-	3	2	2	-

الإيقاع الداخلي

أما القسم الثاني من الإيقاع فهو الإيقاع الداخلي، والإيقاع الداخلي مصدر رئيس من مصادر الإيقاع في الشعر، فبواسطته يستطيع المبدع خلق الموسيقى

المتسجمة مع المعاني فتكون عاملاً فعالاً في تجسيد تلك المعاني وأبرزها أمام العين وتمثيلها تمثيلاً واقعياً، ثم في استجابة المثالي لها.

ويفقد بالإيقاع الداخلي "ما يتوفر في النص الشعري من قوافٍ داخلية، وضروب ذبذبة، حروف مد أو حلق أو همس، وما إلى ذلك، ومدى الانسجام بين هذه الظواهر وبين جو القصيدة، وتجريد الشاعر، أو نفسيته..."⁽¹⁾. والإيقاع الداخلي يتفرد بصفة خاصة تجعله أكثر نمواً من الإيقاع الخارجي، وهي اختصار الشخص المبدع نفسه الألفاظ مما يشكل توافقاً بين دلالة اللفظة وجرسها الناقص من تآلف حروفها وحركاتها، فتتولد لدى المثالي إيهامات خاصة، ولا يكون هذا الاختصار خاضعاً لقوانين معيارية سابقة، كالإيقاع الخارجي تلزمه بضوابط للنظم العام⁽²⁾.

إن الأنغام الموسيقية داخل البيت الواحد تكون متعددة ومتجددة وهذه الأنغام نفضية لتجريد الشاعر فقد تكون الأنغام حادة متوترة تروحي باضطراب النفس وتوترها، وقد تكون هائلة تروحي بالحزن والهدوء، أو قد تجمع القصيدة الواحدة تنوعات من الأنغام لتروحي بحالات نفسية متباينة خضع لها المبدع في أثناء نظم القصيدة. يقول الدكتور شوقي ضيف في هذا الشأن أو لا يوجد في موسيقى الشعر ما يكرر ويعد بل كل موسيقى لشاعر هي موسيقى خاصة به، وهل موسيقى البحراني كموسيقى ابن الزومي أو موسيقى أبي تمام كموسيقى المتنبي أو موسيقى البارودي كموسيقى شوقي، إنهم يحزنون على أوتار قيثارة واحدة هي قيثارة القصيدة ومع ذلك لكل منهم موسيقاه وكأنما ولدت معه إذ تتجلى عند كل منهم في معرض نفسي جديد⁽³⁾.

فالأوزان إذن "نبعت أكثر من آلات موسيقية يصطفيع الشاعر المبدع أن يستخرج بالعزف عليها ألواناً متنوعة من الأنغام تختلف وتتفاوت باختلاف قدرات

(1) في الإيقاع الداخلي في القصيدة العربية المعاصرة خالد سليمان 7.

(2) ينظر: الأسس النظرية لأساليب البلاغة العربية 41.

(3) فصول في الشعر ونفذه 52.

الشعراء وتفاوت مواقفهم النفسية⁽¹⁾.

وبما أن الشاعر يتحرك بحرية ضمن الإيقاع الداخلي فإنه يختار العناصر والوسائل التي تمكنه من توظيف الإيقاع الداخلي لبيان المعاني أو الإيماء بها، متراكباً ذلك مع دور الإيقاع الخارجي ومرتبطة به. ومن هذه العناصر:

أولاً: التكرار

يمثل التكرار أحد عناصر الإيقاع الداخلي ويعد القوة الديناميكية للإيقاع؛ إذ إن هذه القوة تتمثل في الطريقة التي يتم بها التكرار الصحيح للأصوات⁽²⁾. ويراد بالتكرار إحداث أصوات تتكرر بكيفية معينة في الكلمة أو البيت الشعري أو القصيدة، ويرددي وغانف عديدة كتقوية النغم أو تأكيد المعنى وغيرهما، ويسهم التكرار سواء كان حرفاً أم كلمة أم مقطعاً أم شطراً في تحديد القيم الدلالية والجمالية للتصوُّص الشعرية⁽³⁾.

وثمة وظفتان يرديهما للتكرار في النص الشعري على وفق رأي الكتوني هما:

1. **وظيفة دلالية:** لأنه كأساس أصولي يرتبط بالدلالة النصية إذ يعمل على تجميع العناصر والوحدات الدالة في شكله متعائلة.
 2. **وظيفة نفسية:** وهذا يرتبط كما أشارت الأستاذة نازك الملائكة بالفكرة المسيطرة عند النظر إلى العناصر المكررة كإشعاعات لا شعورية⁽⁴⁾.
- ويمثل التكرار في الأنواع الأثنية:

(1) من أصول الشعر العربي القديم د. إبراهيم عبد الرحمن محمد 33.

(2) تحليل النص الشعري يوري لوشان 95.

(3) الإيقاع في شعر ما قبل الإسلام 87.

(4) اللغة الشعرية محمد كوني 123.

أ/ تكرار حرف:

ويشكل هذا التكرار تجمعات صوتية تخلق إيقاعاً مميزاً في داخل القصيدة، ومن ذلك قول بدر النعام⁽¹⁾:

وبعدو وعبدك قبل وعبدك	وبحول منك دون رفدك
ويزور طيفك في الكرى	فحمد طيفك لا يحمذك
لم لا تريق لذل عتدك	وحضوجه، فتقي بهدك

أربعة حروف تكررت في هذه الأبيات حتى طمعت على بذاتها الموسيقي لحرف الكاف تكرر (إحدى عشرة مرة) والواو (عشر مرات) كذلك، وحرف الدال (سبع مرات)، والباء (ست مرات)، والعين كذلك، أما حرف الهاء فكرر (سبع مرات). فنكرار هذه الأصوات يحقق تجانساً حرفياً وتنعكس على دوره في بيان المعنى وجذب انتباه المثقلى، إذ يولد هذا التجانس نغمة متكررة داخل المقطوعة فنكرار الكاف كأنه قافية داخلية داخل هذه الألفاظ فضلاً عن القافية الخارجية، فالكاف من الأصوات الشديدة⁽²⁾، التي تمتاز بسرعة نطقها وتكون حاسمة، فهي تتفق مع انفعال الشاعرة لتخرج الكلمات بسرعة وقوية كأنها انفجارات متعددة تدل على تمكن الحب من قلبها. أما (الواو) فقد عبر عن مدى ألم الشاعرة؛ فهذا الحرف على النحو الذي وصف فيه أنها يحمل رنة حزن وتوجع ويعبر في الوقت نفسه عبر وجوده مع الكاف عن صلابته الشاعرة وتدنيتها على التحمل أما حرف (الدال) للمجهور الشديد⁽³⁾، فصورته يرتد في السمع لغوته فيشير إلى كثافة عاطفة الشاعرة وتوجهها، أما حرف (الباء) فهو من الأصوات التي إذا رددتها ارتدع الصوت فيها⁽⁴⁾. أما حرف العين فهو من الأصوات

(1) نزهة الجلساء المصنوعي 28.

(2) ينظر: مر صناعة الإعراب ابن جني 68.

(3) ينظر: جرس الألفاظ ودلالاتها في البحث البلاغي والنظري عند العرب 136-137.

(4) ينظر: المصدر نفسه 136.

المجهورة كذلك يعمل تكراره على ارتداع⁽¹⁾ للصوت. أما حرف (الياء) الذي ترد بين المد واللين فقد أتى مؤتلفاً مع الأصوات العابضة لتشكل جميعاً قطعة موسيقية أكدت المعنى وخدمته.

وتقول فضل الشاعرة⁽²⁾:

ضَلَمَ الخُمْسَالِي فَرَكَبَتِي	فِي الْخُبِّ أَشْهَزَ مِنْ ظَلَمَ
وَنَصَبَتِي يَا مَنِيَّ	غَرَضَ الْمَطْلُوكَةَ وَالْتَهَمَ
فَبَارَقَتِي بِعَدَدِ الدُّنُو (م)	فَصَرَبَ عِنْدِي كَالْخُلُمِ
لَوْ أَنَّ لَفَمِي فَارَقَتِ	جَمْعِي لَفُذَكَ لَمْ تَلَمْ
مَا كَانَ ضَرْكِي لَوْ وَصَلْ	حَبِّ اخْفَ عَنْ قَلْبِي الْأَلَمْ
بِرِمْسَالَةٍ تُهْدِيهَا	أَوْ زُورَةٍ نَحَسَتْ الظُّلُمَ
أَوْ لَا لَطِيفِي فَيَا الْمَنَا	مَ فَيَا أَقْسَلَ مَسْنِ الْأَلْسَمِ
صَلَةُ الْمُحِبِّ حَبِيبَةٍ	اللَّهُ يَعْلَمُ كَرُمِ

والملاحظ على هذه المقطوعة تكرار حروف عدة فيها، فحرف الميم تكرر (لثنتين وعشرين مرة)، وحرف اللام (اثنان وثلاثون مرة) والتاء (سبع مرات) والياء (ست عشرة مرة)، والراء (ثمعة مرات) والباء (عشر مرات) والكاف (ست مرات) والعين (ست مرات)، والهاء (خمس مرات)، والصاد (أربع مرات). فأصوات (العين واللام والراء والباء والعين) من الأصوات المجهورة، فضلاً عن أنها حروف إناء ودفعتها ارتدع الصوت فيها⁽³⁾. أعطى تكرارها المعنى داخل المقطوعة قوة وتكراراً عبرت فيه الشاعرة بواسطتها عن دوام الحب، أما حرفا (التاء والكاف) وهما من الأصوات الشديدة⁽⁴⁾ التي تتماز بسرعة نطقها فيتنق ثوّلعيهما هنا مع طبعة

(1) الارتداع: هو رجوع الصوت بقوة أو بشدة.

(2) الإمام الشواهر 63.

(3) المقتضب المبرد 1/194.

(4) ينظر: سر صناعة الإعراب 68.

فعمال الشاعرة الذي يعبر عن تمكن الحب من قلبها وعدم قدرتها على تحمله فيخرج تعبيرها عنه وكلامها عليه كالانفجار، أما حرفاً (الصاد والياء) فهما من الأصوات الرخوة التي تنسم بالثبوت؛ إذ على الرغم من قوة هذا الحب وشدة فإنه بمنح الشاعرة الشعور بالاستقرار العاطفي مع الحزن. أما حرف (الياء) فإنه يعمل على مد الصوت، وهذا المد يحمل في صوته رنة حزن وتوجع عبرت من خاتلها الشاعرة عن حال الفراق والبعد عن المحبوب التي نعيشها. أما حرف (الهاء) الآخر اللين فقد جاء ليكمل هذه المنظومة الإيقاعية المتجانسة.

ب/ تكرار كلمة:

إن هذا التكرار 'يحقق إيقاعاً يساير المعنى ويعبر عن المعاناة للأصوات إذ يمكن لتكرار الكلمة أن يعبر عن الزمن وامتناده أو قصره أو عن الحركة بأشكالها أو يعبر عن القلة أو الكثرة⁽¹⁾. ومن ذلك قول رابعة العنوية⁽²⁾:

حبيبٌ ليس يغيبُ لهُ حبيبٌ ولا لسواهُ في قلبي نصيبٌ
حبيبٌ غابَ عن بصري وشخصي ولكن عن لؤادي ما يغيبُ

أرادت الشاعرة بتكرار لفظ (حبيب) ثلاث مرات تقوية النعم؛ لوجودها في صدر كل بيت من بيتي المقتوعة خلق ثراءً نغمياً أكد على تمكن الحبيب من نفسها وفرازه في قلبها، فضلاً عن أثر تكرار حرف الياء بما يحمله من امتداد صوتي أضيف بعداً إيقاعياً ومعنوياً.

وتقول سلمى البخداوية⁽³⁾:

أزِنُ بالعفود، وإنْ نحري لأزِنُ للعفود من العفود

فتكرار (العفود) في البيت، كشف عن نفسية الشاعرة، التي تغتر بجمالها حتى

(1) الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة صالح أبو اسبح 340.

(2) شبيدة العشق الإلهي عبد الرحمن بدوي 134.

(3) لزمة الجلوس 58.

جعلت لحرماً هو الزينة لما تلبس من عطور وليس العكس.

ويظهر هذا الجانب كذلك عند عليّة بنت المهدي في قولها⁽¹⁾:

وَجَسَدُ الْفَوَاحِشِ يَزِيدُنِي
أُذْغِي شَفِيفاً مُلْصِيباً

إن تكرار (وجد) أوحى بما تقاسيه الشاعرة من أسمى وحزن إذ تعاني فراق الحبيب. وإن كان ظاهر الحديث هنا عن الموندث الغائب لا المذكور، ولعلها هنا تكني عن اسم طل الذي يقال إنها كانت تكنيه به (زيتب).

ج/ تكرار عبارة أو جملة:

ومن ذلك قول رابعة العدوية⁽²⁾:

مَنْ ذَاقَ حَبْلِكَ لَا يَزَالُ مُتَمِّمًا
مَنْ ذَاقَ حَبْلِكَ لَا يُزِي مُتَمِّمًا

لتكرار جملة (من ذاق حبله) أفاد إشارة انتهاء المتلقي لأهمية الكلام الذي سبأني بعدها وهو إعلان الشاعرة ثباتها على موقفها تجاه المحبوب بما فيه من ألم ومعاناة.

وتقول عليّة بنت المهدي⁽³⁾:

لَيْسَ خُطْبُ الْهَوَى بِخُطْبِ يَمِينٍ
لَيْسَ خُطْبُ الْهَوَى يُدِيرُ بِالرُّؤَى

إن تكرار جملة (ليس خطب الهوى) كاملة يبعث في النفس إحساساً بعدم

(1) أشعار أولاد الخلفاء 61.

(2) شبيدة العشق الإلهي 125.

(3) أشعار أولاد الخلفاء 65.

لستقرار حال الشاعرة وثقلها في حال الحب التي تعيشها.

ثانياً: التقطيع الصوتي

وهو عنصر بارز من عناصر الإيقاع الداخلي، لأنه يحقق ضربات نغمية منتظمة داخل البيت الشعري كما إنه يكتشف عن جماليات الإيقاع ودلالاته⁽¹⁾.

والتقطيع الصوتي هو أن يعد فيه العناصر إلى التقطيع المقصود في ترتيب كلماته داخل البيت الشعري، معتمداً الجناس والازدواج والموازنة بين الكلمات أو المقاطع موازنة تامة أو غير تامة⁽²⁾. إن هذا النمط من الإيقاع الداخلي قد شاع في غزل اللواتع العنري، ومن ذلك قول فضل الشاعرة⁽³⁾؛

الصبرُ ينقصُ والسقامُ يزيدُ والدارُ دائيةٌ وأنت بعيدُ

يتجلى التقطيع الصوتي في هذا البيت الشعري في (الصبر ينقص) و(السقام يزيد) و(الدار دائية) و(أنت بعيد) معبراً عن حال اليأس والإحباط التي تعيشها فتمة تكامل ما بين نقص الصبر وزيادة السقام...وبين دنو الدار وبعد الحبيب المخاطب، كما إن اجتماع (الصاد) و(السين) بما فهما من صغیر عزراً من معنى الشعور بالسقام إذ يوحيان بالزفير الداشيء عن الحسرة مؤطراً ذلك بعنصر التضاد بين الصبر والسقام، وينقص ويزيد، ودائية وبعيد.

وتقول دائية⁽⁴⁾؛

يا فؤادي فأزجر عمةً ويا عبدتُ الحبُّ به فالعمدُ وقمُ

إن هذا التقطيع الصوتي المبني عليه البيت يوحى بموقف حاسم قررت

(1) ينظر: الإيقاع في شعر ما قبل الإسلام 97.

(2) المصدر نفسه 97.

(3) الإمامة الشراعية 64.

(4) المصدر نفسه 54.

الشاعرة أن تتحذه فهي تتادي فؤادها بمدى صوتي محدود تكمله بفعل الأمر (لنرجع)
المقترن بأداة الربط (الفاء) ثم تتادي عبت الحب بالطريقة نفسها رابطة إياه بواسطة
الفاء بفعل الأمر (أقعد وقم) ليوحي التضاد الموجود بين (أقعد) و (وقم) بما فيه من
قلع ووقفات صوتية، بأن الشاعرة قلقة مضطربة على الرغم من محاولتها إلهام
المتلقي أنها قررت أن تتخذ موقفاً حاسماً تجاه المحبوب.

ثالثاً: التصريح

وهو أحد عناصر الإيقاع الداخلي، يأتي به الشعراء في مطالع قصائدهم.
ويعني اصطلاحاً البيت الذي التحقت عروضه بضربه وزلاً وتقفية، سواء بزيادة أو
نقصان⁽¹⁾. ويأتي في مطالع القصائد أو المقطوعات لما يحققه من شد الانكفاء ولما
يخلقه من تشويق لدى المتلقي.

لقد ورد التصريح في شزل الخواصر العذري في (أربعة وخمسين) مطلع
مقطوعة⁽²⁾.

ومن ذلك قول علية بنت المهدي⁽³⁾:

القلب مشتاق إلى زُجب وما ربّ ما هذا من الغُجب

ينبض هذا البيت على الإقادة من التصريح في مفردتي (زُجب) و(غُجب) مما
شكل حركة إيقاعية داخلية، أخذت معنى الاشتاق الذي تعينه الشاعرة.

(1) ينظر: نقد الشعر 86.

(2) ينظر: أشعار أولاد الخلفاء 62، 64، 65، 65، 65، 65، 66، 66، 67، 67، 68، 69،
69، 70، 71، 71، 71، 72، 72، 73، 73، 74، 74، 75، 75، 76، 77، 77، 78،
78، 79، 79، 80، 81، 81، 81، والامام الخواصر في: 34، 49، 64، 73، 79، 110، 114، 136،
138، 138، 139، 141، 142، 141، 161، ونزعة الجماء في 28، 33، 54، 67، وفي المستطرف

السيوطي 20، 58

(3) المصدر نفسه 62.

وتقول عريب المأمونية⁽¹⁾:

إذا كنت تخـدُر وتعلم إنك لا تجسُر

ويشكل التصريح في هذا البيت بين مفردتي (تخدُر) و(تجسُر) اللتين خلقنا إيقاعاً داخلياً منسجماً مع خوف الحبيب من الزلزال وهو ما استقر الشاعر ودفعها إلى مصارحته بخوفه.

وهذه خديجة العباسية، تقول⁽²⁾:

يا الله قولوا لي لمن ذا الرشا للمقتل الشريف الهضم الحشا

فجاء التصريح في هذا البيت بين مفردتي (الرشا) و(الحشا) اللتين حققنا التوازن النغمي علماً أن الأولى جاءت بدلاً والثانية مضافاً إليه لكن الألف في نهاية كل منهما كان لها الدور في تحقيق التوازن الصوتي مع اختلاف الموضع النحوي. أما التصريح في عزل الشواعر الحمي فقد ورد في مطالع (ضمس) مقطوعات⁽³⁾، منها قول ريا جارية إسحاق الموصلي⁽⁴⁾:

يا لهذه المعانقة يا كريمة المفارقة
جزيت يا ملتهى المنى بي حذ المواقفة

تشكل التصريح في هذه المقطوعة بين مفردتي (المعانقة) و(المفارقة) اللتين خلقنا إيقاعاً داخلياً منسجماً عبر هاء السكت في كليهما.

(1) الإمام الشواحر 138.

(2) نزهة الجلساء 54.

(3) ينظر: الإمام الشواحر 45، 106، 171، وأشعار أولاد الخلفاء 76، ونزهة الجلساء 58.

(4) الإمام الشواحر 171.

وأما التصريح في غزل الشواعر الصوفي، فقد ورد في مطلع (أربع) مقطوعات⁽¹⁾. ومن ذلك قول رابعة العدوية⁽²⁾:

حبيب ليس تغذيه حبيب ولا لسواه في قلبي نصيب

وتجلى في هذا البيت التصريح من خلال المفردتين (حبيب) و (نصيب) اللتين حققنا تأكيداً على أن لا نصوب في قلب الشاعرة إلا لهذا الحبيب.

(1) ينظر: شهيد العشق الإلهي 114، 114، 122، 132.

(2) المصدر نفسه 132.

المصادر والمراجع

- الأيسر للنفسية لأساليب البلاغة العربية، محمد عبد الحميد ناجي، د.ط، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، 1984.
- أشعار أولاد الخلفاء من كتاب الأوزق، أبو بكر محمد بن يحيى الصولي، غني بنشر ج. هويث، الطبعة الثانية، دار المسيرة، بيروت، د.ت.
- الأصوات التغوية، الدكتور إبراهيم أنيس، الطبعة الثانية، القاهرة، 1961.
- الإماء للشواعر، أبو فرج الاصبهاني، تحقيق جليل العطية، الطبعة الأولى، دار النضال للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، 1984.
- بناء القصيدة في النقد العربي (في ضوء النقد الحديث)، د. يوسف حسين البكار، الطبعة الثانية، بيروت، 1983.
- بنية القصيدة في شعر عز الدين المناصرة، د. فيصل صالح الفيصري، د.ط، دار مجدلاوي، عمان-الأردن، 2005.
- تحليل النص الشعري، يوري لومان، ترجمة محمد فتوح احمد، د.ط، النادي الأدبي الثقافي، جدة، 1999.
- التفسير النفسي للأدب، الدكتور عز الدين إسماعيل، الطبعة الرابعة، دار العودة، بيروت، 1981.
- جرس الألفاظ ودلائلها في البحث البلاغي والنقدي عند العرب، ماهر مهدي هلال، د.ط، دار الحرية للطباعة، بغداد، 1980.
- الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة، صالح أبو إصبع، د.ط، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1979.
- سر صناعة الإعراب، أبو الفتح عثمان بن جني، تحقيق مصطفى السقا ومحمد الزفراف إبراهيم مصطفى وعبد الله أمين، د.ط، مكتبة مصطفى البابي الحلبي، مصر، 1954.

- شاعرات العرب في الجاهلية والإسلام، بشير يموت، تحقيق وتقيق وشرح عبد القادر محمد مايو، الطبعة الأولى، دار القلم العربي، حلب، 1998.
- شرح تحفة الخليل في العروض والقافية، عبد الحميد الراضي، الطبعة الثانية، مؤسسة الرسالة، جامعة بغداد، 1975.
- شهيدة العشق الإلهي ربعة العذوية، عبد الرحمن بدوي، الطبعة الرابعة، وكالة المطبوعات، الكويت، 1978.
- الصورة الفنية في شعر أبي تمام، عبد القادر الرباعي، د.ط، نشر بدعم من جامعة أليزموك، أريد-الأردن، 1980.
- عضوية الموسيقى في النص الشعري، عبد الفتاح صالح نافع، د.ط، جامعة أليزموك، عمان، 1985.
- العمدة، ابن رشيق القيرواني، تحقيق محيي الدين عبد الحميد، الطبعة الرابعة، دار الجبل، بيروت، 1972.
- في الشعر الإسلامي والأموي، عبد القادر القط، د.ط، دار النهضة العربية، بيروت، 1976.
- في الشعر الأرمي المعاصر، الدكتور عبد الرحمن بدوي، الطبعة الثانية، بيروت، 1980.
- في النقد الأدبي، الدكتور شوقي صنيف، الطبعة السابعة، دار المعارف، مصر، 1988.
- قضايا الشعر المعاصر في النقد الأدبي، إبراهيم عبد الرحمن محمد، الطبعة الثانية، دار العودة، بيروت، 1981.
- اللغة الشعرية-دراسة في شعر حميد سعيد، محمد كتوني، د.ط، دار التنوير الثقافية العامة، بغداد، 1997.
- المستطرف من أخبار الجوارح، جلال الدين السيوطي، تحقيق صلاح الدين المنجد، الطبعة الثانية، دار الكتاب الجديد، بيروت، 1976.

- المعجم الأدبي، جبرور عبد النور، د.ط، دار العلم للملايين، بيروت، 1979.
- معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مجدي وهبة وكامل المهندس، دار مكتبة لبنان-بيروت، 1979.
- المقترض، المبرور، تحقيق محمد عبد الخالق عضيمة، د.ط، مطابع شركة الإعلانات الترويجية-لجنة إحياء التراث العربي، د.ت.
- مشاجع البلغاء ومزاج البلغاء، حازم القرطاجني، تقديم وتحقيق محمد الحبيب ابن خوييه، الطبعة الثانية، دار المغرب الإسلامي، بيروت، 1981.
- موسيقى الشعر العربي (مشروع دراسة علمية) شكري محمد عباد، الطبعة الثانية، دار المعرفة، القاهرة، 1978.
- موسيقى الشعر، إبراهيم أنيس، د.ط، دار القلم، بيروت، د.ت.
- نزهة الجلساء في أشعار النساء، جلال الدين السيوطي، تحقيق صلاح الدين المنجد، الطبعة الأولى، دار المكشوف، بيروت-لبنان، 1958.
- النقد الأدبي الحديث، د. محمد غنيمي هلال، د.ط، دار الثقافة، بيروت، 1973.
- نقد الشعر، قدامة بن جعفر، تحقيق محمد عبد المنعم خنّاجي، د.ط، دار للكتب العلمية، بيروت، د.ت.

- الإيقاع في الشعر ما قبل الإسلام، كزيم اللواتلي، مجلة العلوم الاجتماعية والإنسانية، تصدر عن الهيئة القومية للبحث العلمي، طرابلس، العدد 1، 1995.
- ظاهرة الإيقاع في الخطاب الشعري، محمد فتوح احمد، مجلة البيان، الكويت، العدد 288، 1990.
- في الإيقاع الداخلي في القصيدة العربية المعاصرة، خالد سليمان، مهرجان الشعري العاشر، بغداد، 1981.
- القافية ودورها في التوجيه الشعري، هادي الحمداني، مجلة أقلام، بغداد، العدد 7، 1968.
- من أصول الشعر العربي القديم، د. إبراهيم عبد الرحمن محمد، مجلة فصول، المجلد الرابع، 1984.
- منهجية العمل الأدبي (مؤلف للمحلل من النص الشعري) احمد إعراب الطرابلسي، مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة محمد الخامس، العدد 9، 1982.

المبحث السادس

الصورة اللونية في غزل ابن الزقاق البلنسي

أ.د. منتصر هبة القادر الغضنفری صالح ويس محمد الجحوشي

توطئة

يقسم علم اللون على قسمين أساسيين:

قسم فيزيائي يمكن قياسه وقسم نفسي لا يمكن قياسه؛ وبين القسمين المذكورين يقع قسم ثالث يسمى بـ "الفيزيولوجي" وهو الذي يدرس اثر النور والألوان في حالة الرؤية ومن ثمة يبين أن تعريفات اللون وفقاً للمنظور الاصطلاحي في حاسة الرؤية، ستكون متغيرة ويأتي التغير على وفق للمجال والحيز الذي سيفع فيه اللون حيث يتحدد تعريفه الاصطلاحي بحسب ما يضاهي إليه وذلك لأن اللون شعور مجرد كالحد لا يمكن إدراكه إلا بإضافته إلى ما يعرفه فعندما نقول "أحمر" نكون قد لفظنا لفظاً مجرداً وكأننا قلنا (ثلاث) ولكي نعطي الكلمة جمالية في المعنى فعلاً عن الإلهة الصابغة نقول "وردة حمراء" كما لو قلنا ثلاث نقاحات فكون بذلك قد أزلنا التجريد عن اللفظتين، فعلاً عما سبق من الأقسام هناك قسم كيميائي يختص بتركيبات الألوان واستخراجها، وقسم خامس هو القسم الفني وهو خلاصة شعورية نحمل لاثري الجمالي وهو مستند إلى الأقسام السابقة الذكر جميعاً⁽¹⁾. أما أن اللون يحمل نفساً فيزيائياً فلاك هو تأثيرات خاصة تترتب على اختلاف أطوال الموجات الضوئية فتجعلنا نطلق أسماء عليها كالأحمر والأخضر والأصفر، إذ أن لكل لون من هذه الألوان موجات ضوئية خاصة به، ولا يتم الشعور به وإدراكه إلا تحت تأثير نور مصلط⁽²⁾. وعلى هذا فإن اللون هو موجات ضوئية يقع تأثيرها على العين المبصرة فتدركها وتميزها وفقاً للتذبذبات الخاصة بكل لون من الألوان، وهو من الناحية الفيزيائية "ظاهرة اهتزازية كالصوت ولكل لون تذبذبة خاصة أي مجموعة من الاهتزازات الثابتة"⁽³⁾. أي انه "الخاصية التي تترتب على أطول الموجات الضوئية

(1) ينظر: الألوان نظرياً وعشياً إبراهيم دملحي 7-8.

(2) ينظر: التصوير الضوئي والتقليد الرقمي إبراهيم الضوييلات 123.

(3) التخطيط والألوان كاتلم حيدر 180.

المرسلة إلى العين⁽¹⁾. ومن خلال هذه الذئبة السمتقية نستطيع أن ندرك اللون ونطلق أسماء محددة وفقاً لخصوصية كل اسم كالأحمر والأصفر والأخضر وغيرها لذلك فهو "الصفة الرمزية لصياغة مطوح الأجسام والطبيعية على المواء وهو الغطاء اللغوي لمظهر وضوء المجسمات مهما كان نوعها"⁽²⁾ وهو "خاصية الضوء التي تنتج إحصائياً فيولوجياً لعين الإنسان الاعتيادية"⁽³⁾. أما من حيث كونه عاملاً فيولوجياً ذا إشارة نفسية فنعني "ذلك التأثير الفسيولوجي أي الخاص بوظائف أعضاء الجسم الناتج على شبيكة العين سواء كان ناتجاً عن المادة الصبغية العلوية أم عن الضوء الملون"⁽⁴⁾. وهذا يأتي دوره بوصفه مثلاً أساسياً في عملية الخلق المتلفي أي أنه "مظهر من مظاهر الحياة الجمالية المعنوية والحمية التي لها أثرها في مشاعر الإنسان وحياته النفسية وإحساسه باللذة في الحياة حيث يدعش فيها العاطفة ويوقظ المشاعر ويثير الخيال"⁽⁵⁾. ولكنه من الناحية الفنية يعد "مضرباً جمالياً خالصاً يتأسس من الخبرة السايكولوجية وفقاً لأساس فسلجي يؤثر تأثيراً عملياً ومهماً في توجيه شكل الخطاب ويعزز المشهد الشعري بقيم جمالية جديدة تزيد من مستويات فاعليته الفنية والتعبيرية"⁽⁶⁾. وذلك بوصفه طاقة تنتشر على الصفحة الفنية وهو قوام العمل الفني وروحه فالتصوير -وأدائه الألوان- في تحديد براوين هو الفن الذي يلهو باللون لهُو الموسيقى بالنغم⁽⁷⁾. ويوصف اللون من الناحية الطيفية بأنه "جنس الأجسام وإنما

(1) التصوير الضوئي والتقليد الرقمي 130.

(2) علم عناصر الغلافج عبر 120/1.

(3) طرائق إنتاج الصورة الفوتوغرافية المطبوعة بالناشئة الحريرية في المطبوعات الورقية هبناه صيد الرحمن الجميلي 65.

(4) نظرية اللون يحيى حمودة 7.

(5) الصورة اللونية في شعر السياب شاكراً هادي التميمي 112.

(6) التشكيل اللوني في الشعر العراقي الحديث محمد صابر عبيد 166.

(7) جماليات اللون في شعر بشار بن برد صالح الشقوي 83.

سمي جنس الأجناس لأنه مضمّن للبياض والسود والحمرة والصفرة⁽¹⁾. وفقاً للنسوة المسلط عليه وقوته في التأثير والإثراء حيث تمكن ملاحظته بين موجودين في العالم البصري⁽²⁾. فهو "الموجات الضوئية التي تتفاوت أبعادها في ألونها في شبكية العين⁽³⁾". إي أنه "الجزء المنظور من كائنات العلم وأشياءه ويفضلها استطاع الإنسان منذ أقدم العصور أن يتعرف على الأحياء والحالات ويميز بينها"⁽⁴⁾.

واللون في الفنون التشكيلية الأصباغ الملونة⁽⁵⁾. والمكون للمادة الأساسية التي يستعملها الرسامون في إنتاجاتهم. كما أنه "الصفة الدالة على الهيئة التي يتم بها تميز الأحمر من الأخضر المدركة بالعين لتوفر النور أو المدركة بالذهن وإعاً لتوفر عامل سايكولوجي من خلال المثير المتجه إلى الدماغ ناتجاً الإحساس باللون⁽⁶⁾".

لما في اللغة الدارجة فنجد أن كلمة اللون تُدلّ بمعناها الواسع على الكثير من المعاني فهي تشمل مثلاً ذلك الإحساس البصري المترتب على اختلاف أطوال الموجات الضوئية في الأشعة المنظورة وهو الاختلاف الذي يترتب عليه إحساس العين بألوان مختلفة⁽⁷⁾. وهو كذلك "أحد المحسوسات المعكونة للصورة لكنه يتقدم غيره من المحسوسات ويتكون له - من بعد - دلالات وإحياءات ويموز تفوق مسائر للمحسوسات"⁽⁸⁾.

(1) سر الخليفة رصمة الطبيعة كتاب الملأ أبلهونوس الحكيم 13.

(2) بنظر: سايكولوجية إدراك اللون والشكل قاسم حسن صالح 113.

(3) فلسفة اللون في الفن لوري الزاوي 116.

(4) رمزية اللون في شعر المائمي عبد السلام الساري 34.

(5) دلالات اللون في الفن الإسلامي عياض عبد الرحمن النوري 19.

(6) بنظر: اللون في شعر ذي الرمة شوماء خوري فاهم 7.

(7) التكوين في الفنون التشكيلية عبد الفتاح رياض 241.

(8) الصورة الشعرية والرمز اللوني د. يوسف حسن نواقل 179 وينظر: الصورة الشعرية واستيعاب

اللون د. يوسف حسن نواقل 225.

ومن ثمة نلاحظ أن أغلب تعريفات اللون قد اعتمدت على القسم الأول وهو القسم الفيزيائي بوصفه ذبذبات وأطوالاً موجية تستقبلها العين بعد أن يقع تأثيره فيها. لذلك يمكننا القول إن اللون هو إحساس يثير فينا حركة جمالية ناتجة من اتصاله المباشر بنا بواسطة ذبذباته المحسوسة أو اتصاله غير المباشر عن طريق الحركة الذهنية المثارة من الكلمات المستودعة والمنثورة بصفة إنتاجية في المبدع الفني، وهي اللوحة التصويرية في القصيدة الشعرية، وهو بهذا يعد المولد للصورة والمحقق لها تشكلياً، ذلك لأنه بعد انفعالاً وجدائياً من خلال الإحساس به أثناء رسم الشاعر للوحة لا بصفة التجريد ورمزية اللون بل بدلالاته الجمالية التي تساعد على الإدراك الأكمل لمكونات الصورة اللونية في التشكيل الشعري كما نبين فيما يأتي.

في مفهوم الصورة اللونية

اللون بين الرسم والشعر

يمكن اللون أن يتحرك في هياك تعبيري رمزي أو موسيقي أو تكوين جمالي لمختلف الأغراض الحياتية أو الفنية ذات الرؤى المختلفة وبهذا يكون وسيلة للتعبير عن العاطفة الإنسانية على اختلاف نزعتها ودوافعها وفقاً لرمزية المعنى الذي يتضمنه أو تعبيرية الخيال أو موسيقية الأسلوب، كلاً بلغته الخاصة التي تساعد الفنان على وضع ما يريد من خلال لوحته سواء في القصيدة الصورة أم التشكيلية وبغضنها ناضجة للمجتمع⁽¹⁾. وبما أن للفنون وفقاً للقانون الأرسطي تجمعها المحاكاة كالشعراء يحاكون شأنهم شأن الرسامين⁽²⁾. ووفقاً لنظرية التناص⁽³⁾ فمن السهل جداً أن تكون هناك علاقة وطيدة بين فئتين متشابهتين في العمل والنتائج والغايات وإن اختلفا في الوسائل.

(1) ينظر: علم عناصر الفن 120/1.

(2) فن الشعر أرسطو 8.

(3) استشفاف الشعر د. يوسف حسن نوفل 98.

ومع هذا فإن الاستعارة تحقق من أدواتها كليهما ومع كون اللون حفيظة لا بد منها في الرسم فإن ذلك لا يمنع من أن يكون أسلوباً مميزاً يتميز به الشعراء ويصوغونه وشاحاً رمزياً وجمالياً في قصائدهم وصورهم الشعرية. كما يمكن الربط بينهما من خلال الإثارة والتلقي كما بينا ذلك سابقاً. وقديماً ربط بين الشعر والرسم فالشعر نسج من الألفاظ وجنس التصوير⁽¹⁾. إذ يجمع الجاحظ في هذا التعريف بين اللون، لعملية النسج إنما تكون في المرحلة الأولى التي يفهم فيها الشاعر إلى جذب الرسام على حد سواء وذلك من خلال عملية تلقي المثور أو الدال أي أنها المرحلة الذهنية، ثم يأتي القسم الثاني من التعريف وهو القسم المميز لكل نوع فجنس التصوير هو المخرج للصورة كلاً على وفق أداته الخاصة، الرسم بأدواته الحسية الظاهرة والشعر بأدواته المعنوية، فالتقديم الحسي للشعر يجعله قريباً لرسم ومثابهاً له في طريقه التشكيل والصياغة والتأثير والتلقي وإن اختلفت عنه في المادة التي يصوغ منها ويصور بواسطتها⁽²⁾. ويميز الدكتور جابر عصفور هذه العلاقة مثبته التقارب بين اللونين في الأخذ والاستعارة من بعضهما بعضاً، فضلاً عن الاستعانة بوسائل اللون الأخرى ويضيف الدكتور عصفور مقارنة أخرى تهني على أساس أن كلاً من الرسام والشاعر يقدم المعنى بطريقة بصرية مثبته جماليتها معينة قد تكون مغايرة حتى لرؤية المتلقي نفسه، وإنما يتم ذلك من خلال عمليهما المشتركين والمقاربتين من حيث أن كلاً منهما يقدم مانتته بأسلوب خاص عند صياغة الأفكار أو المعاني يقوم على الإثارة والانفعال وإحالة المتلقي إلى موقف معين ونقله في أشكال فنية قد تكون أحسن أو أقبح مما هي عليه وما يحتمل حدوثه. ثم أن طريقة الشاعر في تشكيل مانتته تشبه طريقة الرسام أي التقديم بصورة حسية عند إنتاج قصيدته للصورة محدثاً أكبر قدر ممكن من التماسك والتألق بين عناصر اللوحة، محدثاً محاكاة في أوهام الناس

(1) الجبران 32.

(2) المسورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي د. جابر عصفور 311.

وحواسهم برثارة يتفعلون من خلالها اشد الافعال⁽¹⁾، ويربط ابن طباطبا قديماً بين الفنين كذلك عندما قال إن "الشاعر كالنمساك الحائق الذي يفوف وشبه بأحسن التقويم... وكالنفائش الرفيق الذي يصنع الأصباغ في أحسن تقاسيم نقشه ويشبع كل صبغة منها حتى ينضاعف حصنه للعيان"⁽²⁾، فالقرب بين الصناعتين جاء عنده من خلال التشبه في العمل ببيها، وتشبيه الشعر بعملية الحياكة دون تشبيهه بنسج الرسام خطوط لوحه قد يكون مؤداه تأثير الإسلام من حيث تحريمه لفني الرسم والتصوير مما أثر في عملية إنتاج الصور الذهبية لتبرز عملية الصور الشفاهية في الرسم بالكلمات عبر الوصف المتتالي للحدث دولها في لوحات بما يؤدي إلى نتيجة مثيرة لعملية الإبداع في التصوير ونجد مقارنة أخرى أكثر إبداعاً تقرب بين الصناعتين وذلك في قول الفارابي* أن بين هذه الصناعة وبين أهل صناعة التزييف مناسبة فإنهما وأن اختلفا في مادة الصناعة متفقان في صورتهما وأفعالهما وأغراضهما فموضع هذه الأقوال وموضع تلك الصناعة الأصباغ في فعليهما التشبيه وغرضيهما المحاكاة في أروام الناس وإغراضهم⁽³⁾، فالأقوال وهي الكلمات اللغوية أداء الشاعر في تسميع صوره والأصباغ عند أصحاب الصناعة الثانية مادتهم في تقاسفها وتقاسوها لإخراجها بصورة محسوسة أمام عيني الناظر⁽⁴⁾.

(1) ينظر: الصورة الفنية في التراث النثري والملاهي 82-83، ونظرية المعنى د. مصطفى ناصف 35، واللون في الشعر الأندلسي أحمد محيل المنصوري 13.

(2) حيار الشعر ابن طباطبا الطوي 43.

(3) رسالة في قوانين الشعر - حسن كتاب فن الشعر - أرسطو طائيس 157-158.

(*) قال الشاعر نزار قباني مبدئاً علاقة اللون بوصفه أحد حقائق الرسم بالصورة من حيث التأثير في لوحاته في الفصوة الصورية... إن طغواني بانضمار عليه الألوان فلما كنت قد رصعت بالكلمات فلأن البيت الشامي الذي ولدت فيه كان بمثابة الأوتولمية الذي جهزني بكل المواد من فراشي وأوان وقشاشات لأصنع لغة فيها الكثير من تشكيلات غرس قرح... ولذا كان هناك شعراء وكثيرون لغتهم فني شاعر يرسم لحنه أي الفكر بالخطوط والألوان أولاً كما يفكر صانع الاتباء باللوب الذي سيصلحه قبل أن يفكر في جسد المرأة التي ستلبسه* لعبت بلتان وهما هي مفاتيحي نزار قباني 59.

وهذا ما يؤكد العلاقة بين الصناعتين على حد تعبير الفارابي قبل أن نخرج إلى المتلقي ويجمع النماذج بينهما إذ "الرسم هو الشعر ويكتب على شكل قصيدة ذات قافية تشكيلية"⁽¹⁾. وشأن القصيدة كشأن الصورة⁽²⁾. يكفي أداة الرسم وحفيفه هي المحقق العقلي لهذه العلاقة إذ أن العناصر اللونية المستخدمة ما هي إلا رموز ذات دلالات منحركة من حيث كونها علامات تعمل على نقل اللغة الشعرية إلى مستوى جديد من التعبير، وذلك وفقاً لأثارها ومسحتها الجمالية التي يتركها أسلوب الشاعر في قصيدته الصورة وأجزائها الملونة⁽³⁾. إن وصف الشاعر الرسام للون يأتي مؤهلاً للتشكيل الفني ليكون رساماً يرسم بالكلمات، حيث يُدخل اللون يقلب كيان الصورة لتقترب كثيراً من التشكيل بتواسمه وقومه الفنية الدائمة على أسلوبية البناء من جهة وزرع مشورات التلقي العابرة من جهة أخرى فاللون هو كل شيء في بناء شعرية القصيدة الصورة ومن دونه أو باستبداله تغد كل المفردات خفناً الشعرية وتتنازل عن عطائها الفني⁽⁴⁾. ولا يخفى ذلك بوضع المفردة اللونية وفقاً لدلالاتها المعجمية أو أن تكون الغاية رسم تشكيلي، فالقصيدة كل متكامل وإن جُزئت الفصائد النمطية لكنها وكما ذكرنا في القصيدة الصورة جزء يكمل بعضه بعضاً، ومن ثم يجب إن لا تكون وظيفة اللون وظيفة تكميلية ومنتمية بل بذائية في عملية الصياغة الشعرية وفقاً لوظيفة الشعر وطبيعته المخيلة في إبراز صورة شعرية تشكيلية من حيث إيضاح المصور

ثم بين العلاقة العملية مع الألوان في الفصائد الشعرية بقوله "يكفي هاجس الخطوط والأشكال وصارت الحروف عندي تأخذ أشكالاً مختلفة فهي مرة خطوط مستقيمة ومرة خطوط منكسرة وللمرة الأولى صيرت الفكر هندسياً وصارت القصيدة عندي عبارة أخطئ لها كأي مهندس معماري بعبارة أخرى صيرت أروم بالكلمات. فصنعت مع الشعر نزار قباني 60 - 61. وينظر: اللون في شعر نزار قباني 20.

(1) للشعر والرسم فرانتزين روجرز 45.

(2) فن الشعر هيرس 4.

(3) ينظر: إيقاع اللون في القصيدة العربية د. علوي الهاشمي 46.

(4) جماليات القصيدة العربية الحديثة د. محمد سابر عبيد 16.

الشعري وتعمقه وبذلك نشتمل الكلمات على منظومة بصرية سمعية وعاطفة معقدة
نعتيذاً جمالياً لا تعقيداً قسدياً.

وهكذا فإن الدافع الحقيقي وراء هذا التوظيف ليس مرئياً مما يحتم على ملقئ
القصيدة الصورة أن يستخدم الخيال السمعي البصري في تفسير الدور الذي تسعى إليه
هذه المنظومة ونحلوله وفقاً لنشاط المخيلة⁽¹⁾. ومع هذا فإن أنظمة اللون تبقى أنظمة
تحولية مسفرة التغيير ولا تخضع لمعايير ثابتة في المقياس الفأثري والحركي فهي
تعتمد على درجة حماسية اللون في ارتباطها بدرجة حماسية الحال الشعرية وفقاً
لمقدرة الحواس البشرية على تمييز مالا يقل عن مبعة ملايين من الألوان⁽²⁾.
المحتلة وفقاً لتأثير الفعل اللوني بالدرجة الأساسية في إضفاء قدرات جديدة من
الإثارة وتوسيع القابليات التشكيلية ليهكل النص خدمة للصورة الشعرية، ذلك أن قوة
الصورة الشعرية تكمن في إثارة عواطفنا واستجابتنا للعاطفة الشعرية⁽³⁾. لذلك يجب
أن تعود عملية اختيار اللون في البيت الشعري إلى طبيعة الموقف الروبوي والشعور
إن لميس اختيار اللون داخل في إطار الرؤية التي ينطلق منها كل من الشاعر
والرسام⁽⁴⁾. مع وجود رسم مدرك من قبل عن طريق تركيب الرموز والإيهامات إلا أنه
في القصيدة الشعرية "يخضع لقانون ترابط المعاني وتداعبها في إحداث علاقة بين
مدركين"⁽⁵⁾. وإلى قوة تأثيرها في الذاكرة وفقاً للتمازج الحسي إزاء النصور والتصوير إذ
تضم الصورة إلى جانب الرؤية قيمة لمسية كلمس العاح والمرمر والفراء سواء كان
المتخيل أو الحسي الممتزج بالرؤية البصرية كما تمتزج رؤية الحس السمعي للموسيقى
بإحساسات مرتبطة بالرؤية والحركة المتجمدة في موسيقى الشعر وإبهاؤها عبر

(1) ينظر جماليات اللون في القصيدة العربية الحديثة 44.

(2) سيكولوجيا إدراك اللون والشكل 5.

(3) الصورة الشعرية مي دي لوس 44.

(4) جماليات اللون في شعر زهير بن أبي سلمى موسى رابعة 12.

(5) الصورة الشعرية والرمز اللوني 26.

لفظة اللون ودور الخيال بمهنته الفنية فتتعدى أسور الحصن تطابق المسموعات والمرئيات محققة مصحة جمالية ذات شعرية بصرية تثبت خصوصية الشاعر الرسام عن غيره، فمع أن لكل إنسان القدرة على أن يحس بحواسه المتعددة فليس كل إنسان شاعراً، ذلك أن الأمر لا يقتصر على العاسة حسب، فاللون موجود بين يدي الصانع والذائع والصباغ كما هو إمام الشاعر وثبات بين الرؤية في الحائقين- انه اللون ولكنه في الفن محكوم بدور الخيال التصويري التجسمي في صياغته وعلى وقف رؤية تأثرية احساسية، من خلالها تدرك أن رؤية بشار بن برد بوصفه شاعراً أعمى قد تكون أعمق من رؤية أقوى المبصرين فهي رؤية استاطيقية ليست سطحية⁽¹⁾. فاللون عند الشاعر الرسام يقوم على وفق رؤية خيالية تبحث عن تحقيق الشعرية منتجة صوراً تشكيلية مادتها الكلمات وميدانها القصائد التي قد تعجز رؤية التشكيلي نفسه عن إنتاجها⁽²⁾.

وهكذا تبقى للوحة التشكيلية شعرية المؤثرة والمغايرة لشعرية اللوحة في التصيدة الصورة، ولكن ثمة اختلافات أساسية بين شعرية الفن التشكيلي وشعرية التصيدة الصورة، ذلك ان شعر اللوحة التشكيلية يتحقق عبر الخط واللون ذي التراجع التخيلي الذي لا يطابق الخيال في كثير من الأحيان، أما شعر اللوحة في التصيدة الصورة فيتحقق بالمجاز والأزياحات التصويرية ذات الدلالات الناشئة عن الرمز وأطياف الكلمات، وبذلك تنشأ علاقة مغايرة ومعاكسة بين الشعر والرسم من حيث الأدوات ومتقنة من حيث الغاية وهي تحقيق الشعرية بين ذلك تضاد علاقة اللون حيث تفتح عين الحس والبصيرة على الكون الواقع، فالشعرية تنبع من البصيرة لا من البعد العلاقي وبمقدار ما تحقق الأزياحات البصرية لدى الفنان يحدث للتغاير في عمله الإبداعي من حيث تحقيق الشعرية التي يسعى إليها. ويبرز دور الخيال على

(1) بنظرة الصورة الشعرية والرمز اللوني 25-26.

(2) بنظرة اللون في الادب العربي القديم وملاحظات أخرى على التراث 28.

تقدر مستويات المبدعين ويصائرهم وأنفسهم فالمبدع يكسر عين الاعتقاد⁽¹⁾. وعين رؤية الطبيعة والناس والواقع فيرى الأشياء على غير ما هي عليه بالعين البصرية متعددة لأفق التوقع محققة رؤية الفنان المغايرة على نحو رؤية الشاعر الرسام لتحقيق الشعرية البصرية عن طريق التركيز على القيمة التشكيلية الخاصة - وفقاً لما تعرضه العين المبصرة والعين البصرية من دون حدس والهام ودعشة وصوري غير واقعية إذ لا يشترط على المبدع من أجل أن يحقق شعرية البصرية أن يسعى إلى محاكاة الطبيعية ثم أنه لئلا يفسد بالمنطقي الذي يكون عمله قائماً على المفولات الرياضية المنطقية بل المهم لدى المبدع أن يصور الحقيقة الجمالية كما يراها هو بعين بصريته وحده⁽²⁾. فالفنان يخلق حالة بصرية لتصبح بدورها موضوع مادته ومحققة استجابة المثلي ومثيرة ردة فعله⁽³⁾. محققاً إبداعاً ورمزية في صوره المنتجة، المرسومة والمركبة وفقاً للعمليات الذهنية.

وبهذا تضاف إلى جماليات القصيدة العربية جمالية أخرى هي القصيدة الصورة التي تعد معادلاً تشكلياً للوحة التشكيلية، ولكن هذا لا يتحقق إلا عبر وعي بصري رؤيوي، ذلك أن الرؤية نفسها هي صاحبة الصلة الجوهرية والضرورية بل هي حلقة الارتباط بين الشعر والرسم وهكذا يكون للرسام الشاعر أثره في إنتاج الصور وتكوينها عن الرسام أو الشاعر المنفرد بفنه. يقول لويس مورغان فيما إذا كانت ممارسته للرسم قد ساعدته في كتابته؟ لابد لها بالطبع أن تفعل ذلك فعادة التفكير بالأشياء بصيغة التشكيل والتصوير أن تفعل ويكون لها تأثيرها في فن الكاتب حين يقوم بممارسة الاثنين فانا قبل كل شيء أرى وللشيء الأول والأخير هو استخدام عيني⁽⁴⁾. وفقاً لممارسة دور المخيلة في إنتاج الصور ذهنياً قبل أن تخرج إلى النور

(1) ينظر: القصيدة والنص المبدأ د. عبد الله العدلي 162-164.

(2) ينظر: في الشعرية البصرية حسان عطوان وآخرون 64-66.

(3) ينظر: حوار الرؤية ذاتان نويلر 16.

(4) الشعر والرسم 48.

وتمارس عليها العمليات النقدية. إن اللون وسيلة لتمثيل أحاسيس الفنان وأداة لمباشرة التفسير التشكيلي بغض النظر عن حفيظة الألوان؛ فالسماء قد تكون حمراء والأشجار يغمرها الأصفر المتوهج والوجوه خضراء ولكن العبرة فيما تقتضيه بلاغة التعبير. وما ينطبق على التشكيل ينطبق على الشعر وإن اختلفت وسيلة تعبيره الخاصة فالتلون؛ كما في التشكيل يدخل⁽¹⁾ في تكوين الصورة الشعرية بما له من تشكيل بصري وذوق جمالي يكشف بذاته عن مدلوله ويخترق النفس والقلب والعين ويثير في الإنسان الأحاسيس المختلفة من بهجة وانفراج أو حزن وألم... وقد شغل اللون مكانه في الإبداع الأدبي شعره ونثره بما له من تأثير نفسي ودلالي وأضح ذلك في الشعر خاصة بما للون من تأثير في بناء الصورة الشعرية بشكل عام⁽²⁾. هذا فضلاً عن وجود صلة قوية أخرى بين الشعر والرسم قد تصل إلى حدود التماهي فالشاعر وإن كان يستعمل اللغة فهو في معظم الأحيان يرسم ما يفترجه عليه خياله من صور حمية بارزة للخطوط والألوان؛ فالألوان تضع العين في مقدمة الحواس المثقلة لهذه الصورة، أما الفنان التشكيلي فيستعير من الشعر عنصر المفارقة وخاصية الانزياح وهما ما يلتحان للخطوط والألوان ألفاً إبداعياً يتميز بقابليته على إظهار فجوة جمالية قائمة على التناقض الذي يظهر على سطح الورقة وهو تناقض إبداعي صرف على الانسجام الذي يهدبه المثقلى إن هو نجح في الغوص في الدلالات التي تخفي تحت طبقات الرموز اللونية⁽³⁾. ويأتي تجاور آخر يقوم على اشتراكهما في هدف يسميان إليه وإن اختلفت الوسيلة لدى كل منهما فغتهما تخرج المشاعر إلى الضوء وتبحث عن جسم فأنها تأخذ مظهر الصور في الشعر أو النحت⁽⁴⁾؛ فالشاعر يجمد فكرته في قصيدة والرسم في صورة والصورة والقصيدة هما الوسيطان الموضوعيتان اللتان

(1) تقنيات التعبير في شعر نزار قباني برهان حبيب 121-122.

(2) ينظر: رزمة الألوان في شعر العائلي 34.

(3) الشعر العربي المعاصر فضائله وظواهره النقدية 135.

تنتقل عن طريقهما رسالة الفنان إلى العالم كله⁽¹⁾.

الصورة في التشكيل الشعري

تعودنا في الأدبيات العربية أن نفهم من كلمة الصورة دلالاتها الحقيقية والمجازية في الآن عينه فهي "التشكيل البصري المتعين بمقدار ماهية المتخيل الذهني الذي تشير به العبارات اللغوية"⁽²⁾، فتكون الصورة عبارة عن إشارة يشترك في إنتاجها الخيال الذي يستقبل المثير الخارجي، ثم يحاول صياغته عبر المنتج اللغوي وهي الصياغات اللغوية، فقد تكون في عقلي فكرة ما وهي خالصة أسمى إلى نقلها إلى مخيلتك أو نقل صورة عنها معتمداً في ذلك على اللغة الشفاهية أو الكتابة فبنتج عن ذلك لفظ يعبر عن فكرة وهو ما يسمى طمأ، أما إذا كانت العاطفة هي الغاية وما الفكرة إلا ضيف خفيف الظل يساندها تكون قد حصلنا على أدب خاص يعد من العنود الراقية كالثقافة أو الشعر النصصي. ولكن كيف استطاع نقل العاطفة التي اشعر بها وإبعثها في نفسك بصورة مؤداها إثارتك لتكون محباً أو متحمساً لروعة المشهد أو لوعة حب فانا قد أضطرك مثيلاً مانياً أنارني لأبعث في نفسك الإحساس نفسه الذي شعرت به ولكن هذا الأمر غير ممكن مع الفنون والأدب على نحو خاص لذلك لابد من وسائل تستشف المشاعر وتبعث الجمالية في المشهد وهذه الوسائل التي يحاول فيها الأديب نقل فكرته وعاطفته معا إلى قراءه تدعى الصورة الأدبية⁽³⁾، لذا فهي "خلق صاف من قبل الفكر"⁽⁴⁾ هائتها تشكيل الحقائق وتجسيمها بصورة إيحائية مشعة توجه العقل عاتقياً وشعورياً من أجل الإمتاع النفسي والعقلي⁽⁵⁾. يقول تولستوي "إن الفن هو أن يثير المرء في نفسه شعوراً سبق أن جربه وإذا يثيره في نفسه

(1) صحافة الأديب سكوت جيس 154.

(2) قراءة الصورة وصور القراءة د. صلاح فضل 5.

(3) ينظر: أصول النقد الأدبي أحمد الشاذلي 242.

(4) الصورة الشعرية في الكتابة الفنية الأصول والفروع صبحي البستاني 11.

(5) ينظر: الصورة في التشكيل الشعري سمير الدليمي 86.

يعتمد إلى نفل هذا الشعور بوساطة الحركات أو الخطوط أو الألوان أو الأصوات أو الأشكال المعبر عنها بالكلمات⁽¹⁾. وما هذه الوسائل إلا لأن "العواطف والمشاعر والانفعالات لا يمكن التعبير عنها بإشارة ما إلى شيء مادي وليس من المصور أن يسمى العمليات الذهنية دون شيء ينتمي إلى العالم الخارجي"⁽²⁾. ومن ثمة فالصورة عبارة عن خلق يقوم على استقبال مثير خارجي ثم بصاغ وفقاً لرؤية تصويرية من المخيلة ثم في التركيب الداخلي وهي العمليات الذهنية؛ وذلك لأن الصورة تولد وتتكون ذهنياً قبل الكلمة عبر مصادفها مشبهاً أو متكرراً مكونة بعداً شعرياً أمام المتلقي، فهي "لا تعيده مباشرة إلى الغرض مثلما تفعل العبارات الحرفية وإنما تتحرف به وتجاوزه وتداوله بدور من التمثيل فتهرب له جانباً وتخفي جانباً حتى تثير شوقه وفصوله فمقبل المتلقي مكباً على وجهه يتأمل الصورة ويستقبلها"⁽³⁾ عبر الآثار التشكيلية التي نخاطب الأذن البصري التشكيلي راسمة حدوداً إدراكية للصورة. وهو ما أكدته عبد الفائر الجرجاني بقوله "إن التعبير عن المعاني بأسلوب التصوير يمثل استجابة جمالية لدواعي العطرة في الملعب الإنساني"⁽⁴⁾. واليوم أصبحت الصورة تعني إبداعاً وخلقاً فنياً متأنفاً ومفاساً لمدى نجاح الأديب أو فشله في إيصال فكرته أو غايته إلى ذهن المتلقي والمبصرة على مشاعره والتحكم فيها⁽⁵⁾. فالشاعر الذي انتزع أجزاء صورته من مركبات الحياة لم تكن غايته محاكاتها؛ إذ لا يفترض في الصورة أن تأتي مرافقة لطبيعة المكان الذي تحدد من خلاله لأن الشاعر حين يبدأ برسم الصورة فإنه يرسمها وفقاً لشعوره ولرباطه النفسي بها وليس وفقاً للمكان المعين الذي تقع فيه "الشاعر غير ملزم بموضوعية المكان والتفاصيل المردية لما عليه وفيه الصورة

(1) حوار الرقبة 33.

(2) الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي وللغدي محمد الولي 251.

(3) الصورة الغنية في التراث النغدي والبلاغي 397.

(4) دلائل الإعجاز عبد الفائر الجرجاني 289.

(5) ينظر: الصورة البلاغية في الحديث النبوي الشريف د. فالح أحمد الحمداني 39-40.

فالمصورة الشعرية هي التي تشق المكان وتضفي على أجزائه الحسية دلالات جديدة إذ من شأنها أن تولف الأجزاء المتباعدة المتناثرة في إطار شعوري قد يعجز الإطار الحسي للمكان عن التأليف بينها⁽¹⁾.

إن الشاعر قبل أن يبدأ برسم صورة يذكر أن هناك آثاراً جمالية له وذلك وفقاً لما حصل عليه من ملامح وإحساسات جعلته يتفاعل مع هذه الصورة التي يسعى عبرها إلى أن يثير في متلقي لوحته الإثارة والجمالية أنفسهما اللتين حصل عليهما على أن أي تحويل للشكل الطبيعي للأشياء بهدف توجيه الصورة إلى شكل معين هو عمل فني يصنفه تأمل جمالي شأفته تحقيق المتعة الفنية، ثم يفترق معروفا البدء والنهاية في الصورة بمعناها الفني عن الصورة بمعناها العام وذلك وفقاً لعملية التباين في حركة التكوين؛ فحركة التكوين في الصورة الفلسفية طبيعة حرة وحركة التكوين في الصورة الفنية صناعية خاضعة للتحويل والتوجيه وقد يمتلك الفنان شكلها في الذهن، فضلاً عن أن حركة التكوين في صورة الأشياء تنبع من الداخل بفعل طبيعي، أما في الصورة الفنية فإنها تكون بفعل خارجي دون أية إرادة لكونها فناً مستقلاً يمتلك ضابطاً تقنياً⁽²⁾، وهو ما يجعل الشاعر الرمام بعيداً عن المحاكاة الوصفية لأنها "إنتاج يرجع بشكل عام إلى عمل العقل في عالم اللاوعي"⁽³⁾، فأجود الصور ما نقل المشاعر من إشارة إلى أكبر وما ترك للمتلقي حرية البحث والتقصي عن سائر دلالات الصورة وقيمها الجمالية⁽⁴⁾، فالشاعر يخلق حالة بصرية لتصبح بدوره موضوع الاستجابة؛ فالمصورة وإن كانت حسية بالكلمات إلا أنها مجازية إلى حد ما، كما أنها تحتوي شعوراً إنسانياً وتطلق في القارئ عاطفة فهي مناجاة للنفس ومحاورة للضمير وتأثير في

(1) التشكيلات الحسية في معمار التصويدة العربية الجندية وليد مشوح 60.

(2) بنظر: الصورة في التشكيل الشعري 17-18.

(3) الصورة الشعرية 43.

(4) بنظر: النظرية الرومانتيكية صورة أدبية كولنجر 16.

فالمصورة الشعرية هي التي تشق المكان وتضفي على أجزائه الحسية دلالات جديدة إذ من شأنها أن تولف الأجزاء المتباعدة المتناثرة في إطار شعوري قد يعجز الإطار الحسي للمكان عن التأليف بينها⁽¹⁾.

إن الشاعر قبل أن يبدأ برسم صورة يذكر أن هناك آثاراً جمالية له وذلك وفقاً لما حصل عليه من ملامح وإحساسات جعلته يتفاعل مع هذه الصورة التي يسعى عبرها إلى أن يثير في متلقي لوحته الإثارة والجمالية أنفسهما اللتين حصل عليهما على أن أي تحويل للشكل الطبيعي للأشياء بهدف توجيه الصورة إلى شكل معين هو عمل فني يصنفه تأمل جمالي شأفته تحقيق المتعة الفنية، ثم يفترق معروفا البدء والنهاية في الصورة بمعناها الفني عن الصورة بمعناها العام وذلك وفقاً لعملية التباين في حركة التكوين؛ فحركة التكوين في الصورة الفلسفية طبيعة حرة وحركة التكوين في الصورة الفنية صناعية خاضعة للتحويل والتوجيه وقد يمتلك الفنان شكلها في الذهن، فضلاً عن أن حركة التكوين في صورة الأشياء تنبع من الداخل بفعل طبيعي، أما في الصورة الفنية فإنها تكون بفعل خارجي دون أية إرادة لكونها فناً مستقلاً يمتلك ضابطاً تقنياً⁽²⁾، وهو ما يجعل الشاعر الرمام بعيداً عن المحاكاة الوصفية لأنها "إنتاج يرجع بشكل عام إلى عمل العقل في عالم اللاوعي"⁽³⁾، فأجود الصور ما نقل المشاعر من إشارة إلى أكبر وما ترك للمتلقي حرية البحث والتقصي عن سائر دلالات الصورة وقيمها الجمالية⁽⁴⁾، فالشاعر يخلق حالة بصرية لتصبح بدوره موضوع الاستجابة؛ فالمصورة وإن كانت حسية بالكلمات إلا أنها مجازية إلى حد ما، كما أنها تحتوي شعوراً إنسانياً وتطلق في القارئ عاطفة فهي مناجاة للنفس ومحاورة للضمير وتأثير في

(1) التشكيلات الحسية في معمار التصويدة العربية الجندية وليد مشوح 60.

(2) بنظر: الصورة في التشكيل الشعري 17-18.

(3) الصورة الشعرية 43.

(4) بنظر: النظرية الرومانتيكية صورة أدبية كولنجر 16.

ومادة، والصورة في التشكيل الشعري هي ترابط الكلمات بعضها ببعض وماهيتها هي الألفاظ والحروف⁽¹⁾. فاللفظ هو البنية الأساسية لأي عمل أدبي، وبدرجة نجاح الشاعر الرسام في اختيار اللفظ المناسب يكون مقدار نجاحه في إيصال الصورة والتأثير في متلقي القصيدة الصورة. أن لكل لفظ أثره ومكانته وعلى الشاعر الرسام أن يدرك أن قصيدته ولوحته موجهة إلى الناس جميعاً فيظل القارئ المتوسط في رصيده الثقافي هو المحور الذي تدور من حوله جماعات المتلقين⁽²⁾. وعليه أن يتعد قدر إمكانه عن اللغة التقريرية لأنها تبعث الملل والسأم في نفوس المتلقين، لذا كان لابد من وجود شيء من الإحياء والرمز في اللغة الشعرية بما يساعد على تحريك الصورة في ذهن متلقيها فالصورة الإيحائية أبعد تأثيراً في النفس وأكثر طوقاً في القلب من الصور التقريرية الوصفية وهي أبعث فيما بعد على المتعة والإحساس بالجمال⁽³⁾. ثم إن الإحياء يساعد على إيقاظ المتلقي من سباته ويحمله إلى أجواء خيالية مغايرة للأجواء التي يعيشها والعنصر بذلك المكونات بوصفها مسلمة بدائية لا تقبل النقاش؛ فالإحياء يذم صورا فيها متعة نفسية وعقلية تبهت لذة للفكر، كلما تأمل المتلقي الصورة وجدها حركة جديدة وروحاً أخرى؛ فما الإحياء إلا حركة السبائية وأمر مركب يدخل منه حشد من الصور والخبرات المعيشية والفكرية والنفسية. وتستوقف علاقة الغرب بين الصورة الرمزية أو البعد عنها وفقاً لدرجة التوافق بين القيمة المعرفية للرموز والإحياءات الانفعالية والجمالية عامة، والرصيد الثقافي الذي يحمله المتلقي⁽⁴⁾. وإذا ما لمعنا جماليات لغة الرمزية الإيحائية فعلى أن نتجنب الرموز العقلية بدعوى أنها جماليات وملاحم إيحائية؛ فالإحياء أو الرمز إن جاء في غير مكانه أصبح نوعاً من الغموض الذي يحول دون إدراك الدلالات أو التفاعل مع تجارب الآخرين، فتتعدد

(1) ينظر: الصورة في التشكيل الشعري 15.

(2) جماليات الأسلوب الصورة الفنية في الألب العربي د. فايز الداية 237.

(3) الصورة في شعر بشار بن برد 83.

(4) ينظر: جماليات الأسلوب 236-237.

الروايات ونظير المجرات، فيزداد العمل بعداً، ويتأكد المميز المفارق للقارئ، وتلعب مكونات القطعة بالملامح، وينقطع الاتصال بين المرسل ورسالته (الشاعر والنفس) والمستقبل (المتلقي) لذلك كان "لابد من إبراز مطلب أساسي من أجل تلافي الوقوع بمثل هذا المطلب هو وضوح التعبير والتعامل بأدوات لغوية وتصويرية يمكن أن تعد مشتركة بين الطرفين مما تتضمنه اللغة والثقافة"⁽¹⁾. وهو ما نسميه تذوق الفن الذي لا يمكن حصوله إلا إذ نحقق حوار رؤية بين الشاهد والعمل الفني وهو حوار يتطلب محاوراً مثلما مدركاً ومنجاولاً أولاً وصلاً فيها ينصب أمامه ثنائياً، وثمة طرف ثالث وهو الناقد الذي يعد وسيطاً يخدم المحاور أي العمل وإعدادة لتذوقه. ولهم في وسع الناقد أن يفعل أكثر من ذلك؛ لأن تذوق الفن لا يمكن تلفيه فهو ينمو في المتلقي حين يكون مستعداً لذلك ويكون الاستعداد بالاتصال المباشر بين المتلقي المنحسب للعمل والعمل الفني نفسه⁽²⁾. بهذا وحده يحصل على المتعة الجمالية الحاصلة من امتزاج النزاعات الذاتية بالذرات المدركة، وما اعتمد الصورة في لفها التشكيلي على فتح دائرة الإيحاء من قبل الرمز إلا تصبى لصلة الخارج المباشر بالداخل الخفي⁽³⁾.

وإذا كانت الفصائد الشعرية المؤلفة وفقاً لأغراض معينة تقوم على رسم عدد من الصور المختلفة والمجزأة فإن الشاعر الرسام يقوم ببناء صورة في التشكيل الشعري على نحو بذائي بخالف ما عهدناه. إن الفصيدة الصورة هي نمط جديد من أنماط الصورة الكلية؛ ففي الوقت الذي تكون فيه الصورة للكلية للفصيدة مكونة من مجموعة من الصور الجزئية ملتصقة فيما بعد ومكونة الصورة الكلية عبر اشتراكها وتتأسجها فيما بينها فإن الصورة في التشكيل الشعري-الفصيدة الصورة- هي صورة واحدة تؤولف نصاً شعرياً متكاملًا عبر اعتمادها في تشكيلها الفني على النموذج البناء التوقيعي المعتمد على الحضرة الشعرية الخاطفة التي تستعيد وتستحضر أكبر قدر

(1) جماليات الأسلوب 232.

(2) نظار: حوار الرؤية 11.

(3) المنقول الشعري محمد صابر صيد 136.

يمكن من الطاقة الإيحائية والتركيز والإسراع مع محاولة الضغط على نقطة للتشكيل المركزية فهي على هذا الأساس لوحت صورة أولية (مواجهة) فحسب، بل إنها علاقة تمتلك صفة المركزية تطرح مقترحها الأول عبر العناصر المؤلفة للصورة المرئية المباشرة في خصوصيتها بوصفها لوحة تشكيلية- في حين أنها مرتبطة بتمسج حفي بؤلف صورتها غير المرئية وهي خصوصيتها بوصفها صورة شعرية تمثل عادة البعد الجمالي للمصوود في بعد الصورة وتشكيلها.

إن عملية بناء العناصر تقوم عبر الضرورة النصورية الخاطفة في الفسودة في الصورة التي تتطلب إمكانات شعرية استثنائية غاية في الدقة والعمق والسيطرة وإلا سقطت الصورة الاستقبال المباشرة وانغلقت فيها خيوط الخيال وتمزق نسيجها الداخلي وقل صفها الفني الجمالي الحر، وهكذا فإنها تتطلب انصافاً وسيطرة شديدة على عناصر التشكيل ويجب أن يكون هذا الاقتصاد مبنياً على مبدأ التوازن النصبي بما لا يتجاوز معه عنصر على عنصر آخر ويتفوق عليه في المساحة العامة للتشكيل؛ لأن أي خلل من هذا النوع من شأنه أن يفسد عن النص شرطاً أساسياً من الشروط الإبداعية الخلاقة مفقداً إياها إستراتيجيتها الشعرية والبنائية⁽¹⁾.

إن من الصعب أن تتوافر لشاعر مثل هذه الإمكانيات إن لم يكن يمتلك مخيلة على درجة عالية من الخصب والنشاط والشمول، ذلك لأن هذا النوع من الفصائد لا يُبنى بناءً تقليدياً مرحلياً بل يبنى بناءً مزجياً. فالأمر أن الشاعر يقوم بوظيفته مع ما يخلقه العقل من جهد وهو بصله هذا فإنه على صلة بالرسام الذي يقوم بوظيفته مع الأخذ بالحيوان معضلات اللون والشكل التي نواجهها بلا توقف لا عن طريق الإيحاء بل عن طريق المخيلة أو عن طريق نوع آخر من الإعجازي الذي تنميه للمخيلة⁽²⁾. بمعنى أن المكونات الأساسية للنص مستحتمل فضلاً عن خصائصها الشعرية

(1) ينظر: المنحيل الشعري 134-136.

(2) الشعر والرسم 70-71.

خصائص تشكيلية وهذا ما يدعورها إلى أن تستلج فيما بينها امتزاجا كلياً إلى الدرجة التي تغيب فيها أنواع الفواصل حتى لا توجد أية فاصلة استقلالية لوحدة الشيء المؤلف بل استقلالية شمولية لوحدة الصورة المتكونة والمعتزجة⁽¹⁾.

وإذا ما استخدمنا مصطلح القصيدة الصورة في رسم اللوحات الشعرية لهذا ما يدفعنا إلى استخدام الرموز التشكيلية ولو على نحو مختصر، مما يؤدي إلى خلق علاقة من نوع جديد بين النص والرمز؛ إذ أن الرمز في القصيدة يفقد استقلاليته ويصبح جزءاً منها بمعنى أن الصورة نفسها هي رمز في شكل ما فهي تعد تحويلاً من وظائفه التعبيرية الثانوية إلى مقدمة خطوط الفعل الشعري، وبهذا يمتلك الرمز مفهوماً جديداً ومغايراً لدوره المقتصر على التوظيف بوصفه عاملاً مساعداً في تحقيق المعنى.

إن الرمز في القصيدة الصورة هو المعنى وهو النص كاملاً لكونه -وكما أسلفنا- أفقا مهماً من أفاقها التشكيلية؛ فمن خلال الرمز نفتح دائرة الإحياء التي تعمق الصلة بين الخارج المباشر والداخل الخفي، والغاية من ذلك إنما تكمن في تحقيق الامتزاج النفسي والتفاعل الصميم معه، من أجل الوصول إلى فضائه الحلية عبر الاتصالات التي تحدث بين أبعد مناطق النص عمقا وموضوعا وأقصى شجرة مثمرة في غابة المتلقي الذهنية والخيالية. وبهذا تعد القصيدة الصورة كتلة تامة وكاملة خالية خلوا نهائيا من الزوائد والاستعطالات وكل ما يمكن أن يسمي إلى التناقص الجمالي⁽²⁾. ومن ثمة فإن الصورة في التشكيل الشعري تركيب قائم على الإصابة في التعميق الفني الحي لوسائل التعبير اللغوي والرمز التشكيلي وجوؤد المشاعر وأعطى به خواطره ومشاعره وعواطفه المجردة من عالم المحسوسات ليكشف عن حقيقة المعنى أو المشهد أو اللفظة على نحو مؤطر قوي وثام محس مؤثر بوقظ الخواطر والمشاعر في الآخرين⁽³⁾.

(1) ينظر: المختار الشعري 136.

(2) ينظر: المصدر نفسه 138.

(3) ينظر: الصورة الأكبدة في تصور جديد د. علي علي مصطفى 120.

إن التشكيل الجمالي الذي تستحضر فيه لغة الإبداع الهباء الحسية الشعرية للجسام أو المعاني بصياغة جديدة تملأها قدرة الشاعر وتجربته⁽¹⁾. وما قدرة الشاعر وتجاربه إلا انتقاء الشاعر عناصره اللفظية المناسبة من حيث إيقاعها الموسيقي ودلالاتها الإيحائية وصورها في بوتقة مشاعره ووجدانه وإعادة صياغة تركيبها وتنسيقها وفق ذبذبات عواطفه وأحاسيسه... وأفاض عليها من روحه وذاته واستطاع أن يكشف بذكائه وفطنته علاقات جديدة جعلت تركيبها منسجما وملائما⁽²⁾. وهذا يؤكد على أنها كلام مشحون شحناً قوياً يتألف عادة من عناصر محسوسة خطوط ألوان حركه وظلال تحمل في تضاعفها فكرة وعاطفة⁽³⁾. فاللون والشكل والصوت والحركة تتأزر كلها لتنتج في نصيب واحد ما يسمى الصورة الشعرية. ولأنه في تشكيلها إحياءات ودلالات تحملها في ذاتها وتضيفها على النصيب الشعري الذي تتكلم فيه عندها يتحول الوجود من صورة جامدة إلى صورة قد اكتسبت فيها مسببات الحياة فأخذت تتمثل فيها الحركة والدفء⁽⁴⁾ متحركة إلى صورة عجيبة الألوان ساحرة للظلال والخطوط فيها عمق إحساس وخصب خيال وإبداع وتحليل⁽⁵⁾. وبفسر هذا التعريف طبيعة الصورة وكيفية تشكيلها حتى تتمثل في التجليات المختلفة ومن القوام المشتركة فيما بينها مهياً ومثبتة أن العمليات التكوينية للصورة لا تخرج عن:

1- الاختيار من الواقع المنظور.

2- ثم استخدام العناصر للمشكلة للصورة.

3- ثم تركيبها في نسق منظم ينتج دلالة ما.

(1) الصورة الفنية معياراً نقدياً عبد الإله الصلغ 159.

(2) شعرية النص الصوفي في الفترحات الملكية د. سمر سامي 235.

(3) تمهيد في معنى النقد رؤى عريب 193.

(4) ينظر: تقنيات التعبير في شعر نزار قباني 122.

(5) أدب المهجر عيسى الناعوري 129، نقلاً عن تقنيات التعبير 122.

بعد هذا فهي من الوجهه السيولوجية؛ يوصفها علامة دالة تعتمد على منظومة ثلاثية من العلاقات بين الأطراف الأتية:

مادة التعبير وهي الأحران والمسافات-في اللوحة التشكيلية والإدراكات الذهنية في القصيدة الصورة-رأشكال التعبير وهي التكوينات التصويرية للأشياء والأشخاص ومضمون التعبير وهو يشمل المحتوى الثقافي للصورة من ناحية وينتهيما الدلالية المشكلة عبر الإدراكات الذهنية لهذا المضمون من ناحية أخرى. وهذا ما يجعلها تخرج معجونة بالأصوات اللغوية الموسيقية تتداخل معها وتكيف معناها وتصبح رؤيتنا الاستقبالية وإدراكنا لها وفقاً لدلائلها⁽¹⁾ المنتجة عبر تراكب التشكيلات الصورية⁽²⁾ وهو الأمر الذي دعانا إلى عدم النظر إلى الصورة على أساس التجزئة؛ وذلك لأن هذه الجزئيات هي المكون للصورة الشعرية والكل المعبر عما أراد الشاعر أن ينقله إلى المتلقي عبر قصيدته.

تلقي الصورة

على الرغم من أن النص الشعري فعل كلامي يعتمد على الإشارة في اللفظ وتكوين المشاهد أساساً، فإنه يتجه إلى توظيف العلامة اللغوية في مستوياتها الصوتية والمعجمية والدلالية والرمزية المختلفة. وإذا كان النص نصيح كلام وحواراً بين العلامة والعلامة وإن للغة الأداة الجوهر فهي أداة لتفليغ الرسالة شأنها في ذلك شأن الكلام المألوف بيننا، ولكنها مع ذلك تتمتع بوظيفة في ذاتها بما تنتجه من تركيب وصور وأخيلة ودلالات متضمنة.

إن الشعر خطاب متجهور دلالاته المضمرة في إنشاء كلماته أكثر من المصرح به، يعتمد على الإيحاء والإشارة أكثر من المباشرة لذلك نراه يتجه إلى المتلقي محركاً لغته ومنهضاً إياها من ركاب الذاكرة وفوضى الأشياء، مؤسساً عبر

(1) ينظر: فؤاد الصورة وصور الغراء 6-7، والصورة الشعرية ونماذجها في إبداع أبي نواس 26.

(2) مقالات في تاريخ النقد العربي د. دلاود سلوم 90.

تفضضة النص كيانا وخصوصية هي عينها التي تتبع من خصوصية قولها، مقدمة تشكيلا جديدا لعالم أركنته وشكلته طاقة ذهنية مميزة بعيدة عن الواقع منه مضمارها وفقا لما توحي به احتمالات القراءة من جماليات تجعل كثرة المدلولات إثارة سحرية تمارس تأثيرها في المتلقي عبر لذة القراءة وحرية التكوين تحمله اللوحة الشعرية من أشكال ومخطوط وألوان مكونة صورة بصرية يتوارى فيها المدلول وراء هيمنة الدال ومركزية العلاقة⁽¹⁾. صورة لا تقل في ذاتها بل تزيد على الصور التشكيلية عبر جمالياتها ولذة الجهد المبدول في حرية تكوينها وتركها إحساسا لدى المتلقي بأنه لا يقل أثرا عن شكلها الأول. ويتم ذلك وفقا لما تسعفه به مخيلته حتى يصل إلى تحقيق دراما معنوية على اثر سعة الكلمات وما تحمله من صور سواء عبر المضمون للظاهر⁽²⁾ أو المدرك من خلال الرموز والإشارات وما يحمل المتلقي نفسه من ثروة لغوية وإدراك بصري تشكيلي عبر المقدرات، مستقبلا لها ومكونا إشارات صورية إيذاها بتشكيلها البصري في الذهن بقوة إدراكية مضافة إليها إمدادات المقدرات بوصفها مقاتيح العملية التكوينية ومحددات النقطة المركزية التي ينطلق منها إنتاج الصورة واستقبالها بوصفها لوحة تشكيلية منتجة تحت الإثارة الجمالية. وهنا تكمن نقلة تلقي اللوحة التشكيلية؛ إذ يبقى تلقيها أسهل وأكمل للمتلقي مهما كانت درجة ثقافته، وذلك بفعل الأثر المغاير لاستقبالها بفعل المثيرات الخارجية.

إن صعوبة تلقي اللوحة المرسومة بالكلمات/ القصيدة الصورة تكمن في أن عملية تلقيها ستقع تحت تأثير محددات الاستقبال والأجزاء جمعها الموجودة في المراكز الذهنية، ولها يقوم المتلقي بجمع أكبر قدر ممكن من الألفاظ الدالة على التشكيل أي أنه يتعامل مع مادة خام؛ إذ يبدع المتلقي في تكوين صورة المرسومة ذهنيا وذلك لأن المادة الخام ثمة استباقية قد تعاني وتستحيل على يده إلى مادة

(1) ينظر: الحطاب الشعري الحديث من النغمي إلى التشكيل البصري رضا بن حمي د 50.

(2) ينظر: التحليل النفسي والعنان دانييل ستايدر 50.

جمالية⁽¹⁾. وهو في هذه المرحلة يكون مساوياً للرسم الذي يتلقى مثبوتات خارجية قبل أن يرسم لوجائته التشكيلية؛ إذ أن كليهما يتعامل مع أجزاء من أجل إنتاج الكل. فملتقي القصيدة الصورة لابد أن يكون قادراً على القراءة والتكوين المصري عبر الخيال الرؤيوي وما يمتلكه من ثقافة بصرية تميزه عن غيره ثم تأتي مرحلة التشكيل الذهبية وتكون مكتملة بالفن الذي يستلعب فيه الملتقي تركيب الإحياءات والرموز التشكيلية من القصيدة الصورة، فقد استقبل حزيئات ورموزاً من صورة الواقع ثم أدخلها حيز الذاكرة المستوعبة لتحديث عملية الاسترجاع التذكيري وفقاً للمثبوتات الجمالية مخرجاً صوراً منتجة ذهنياً، وهنا تكمن نقطة الفرق في تلقي القصيدة الصورة عن اللوحة التشكيلية؛ إذ أن الملتقي سيتعامل مع المواطن الجمالية دون غيرها في اللوحة التشكيلية لأنها مكتملة أمامه وما عليه إلا أن يستوعب المثبوتات ويتفاعل معها منتجا تأثيراً بها عبر تلقيه المباشر لها؛ في حين يكون ملتقي اللوحة المرسومة في القصيدة الصورة منتجا أكثر مما هو ملتقي؛ لأنها تتطلب منه أن يتعامل مع رموزها وإحياءاتها اللغوية المسموعة والمقروءة بحسب فناء الاتصال. فهو في هذه المرحلة سيتعامل مع تخييل للصورة المدركة والمنتجة من الرموز إذ هو بعد الرمز، أحد المتطلبات الرئيسية لاستمرار لحظات التكوين الفني لأي فن من الفنون⁽²⁾. مستجماً الأشتات المتحركة في الذاكرة ومكوناً أبعاد القصيدة الصورة فضلاً عن الرموز التي تكون أصلاً فيها كما سيأتي، والمنبعثة من ملاحظتها التشكيلية وهنا يأتي دور المحددات التي ستترسم صورتها وفقاً لها فالنص الشعري واللوحة التشكيلية جزء مقطوع من الواقع المشكل على أثر محددات المعالم الخاصة بالإحياء المكاني، أي أن اللوحة في القصيدة الصورة أو اللوحة التشكيلية تخلق إحساساً عند الملتقي مفاده أن النص الذي أمامه يجسد المكان بعنونه العياني بعد تشكيله وصيرورته عبر الرؤية والخيال لتكون اللوحة

(1) مشكلة الفن زكريا إبراهيم 34.

(2) غلافة الألب والن د. كمال عبد 78.

تكريداً مكثفاً يفسح المجال للعين بأن تذكره كحقيقة مستوعبة ضمن حدود البصر⁽¹⁾.

وصير هذه المحددات يأتي دور الخيال ومقترنه التصويرية على جميع شئات الرموز مظهراً إيها وفقاً للتقاسق الجدلي أو التوافق الجدلي بين المعنى والرمز بوصفه منتجاً جمالياً بعيداً عن سطحية المتلقي ومؤكد أنها ليست -كما نظن الفلاسفة المادية- نسخة يتدهور فيها الأصل المدرك ويتحلل، وأنها ليست للواقع الخارجي كياناً سلبياً لاحقاً، وإنما مجرد انتباعات وأثار تقصر بالإحالة على ترابطية ساذجة بسيطة؛ وذلك لأن الصورة المنتجة عبر آلية التلقي لا نزل إلى معيار خارجي ثابت وإنما تتأمل بذور من المهادنة لأنها ذات كيان نفسي ينفذ صوب الوجود ممزجاً تلك الصور التي تقتنى عما في الخيال المبدع وما تتطوي عليه من لا نهائية والغمام. وبهذا ستكون الصور المنتجة في وضع نقصان أي أنها اكتمال يشير إلى نقصان بمعنى أن الصورة مكتملة لمنفعة بذاتها في هذه الفسيحة أو تلك اللوحة. ولكن بعد الصورة التي لم يبدعها الخيال⁽²⁾ وتظل درماً فيما لم يكن بعد. وهذا بدوره يؤكد أن المتلقي هو المنتج بل المبدع في اكتشاف جماليات الفسيحة الصورة وإحياءات الرموز التشكيلية فيها أو في اللوحة التشكيلية على السواء، وأنه المستق لكل نفوس فيها؛ فهو ليس غابر سبيل لا يعرف أداة رسالته ولا يفك سندها، مثبتاً أنه لم يكن ممدعوا إلى الاستجابة فحسب بل إلى الخلق؛ إذ أن فاعلونه لا نقل عن فاعلية الفنان نفسه من حيث إعطاء الصورة أبعادها النهائية التي تعدد دورها في العمل الفني وعلاقتها به⁽³⁾. وذلك بعد أن يفك عالم اللوحة معبداً لجميع رفاتها ومنظماً وخالفاً منها عالماً جديداً وفقاً لقوانين تتبع من أعاصي النفس وإفا لمرجعياته وثقافته البصرية مع اتحادها بشعرات النص⁽⁴⁾. ومع هذا يبقى لنوعية تقديم الصور وطريقته من حيث المباشرة في الاستقبال وأن كانت

(1) الرسم بالكلمات في شعر السياب خيري صباح الدين 20.

(2) ينظر: الخيال مفهومه ووظائفه د. عاطف جودة نصر 261-262.

(3) جدلية الحقاء والجمالي كمال أبو ديب 43.

(4) ينظر: جماليات الفسيحة الحرة الحديثة 156.

الحواس تشوه الشكل والعقل يصوغه⁽¹⁾. ولإيحاء أثر مهم في المستقبل ولاسيما فيما يتعلق بتحديد مفاهيم الاستشعار الحسي لديه وما يتلقى فضلاً عن نوعية الجنس الفني الذي تقع في محوطه الصورة، فالصورة المرسومة تمتلك تأثيراً من حلال استلحاقها صفات حسية مكثفة وملموسة بسبب طبيعة العمل وقدرة المتلقي على لمسها مباشرة بحسب طبيعة لقاء الاتصال ولاسيما إن كان نحتاً إلا أن اللوحة في القصيدة الصورة وإن كانت تمتلك لقاء اتصال مفارقة إلا أنها تمتلك صفة تجعلها تتعامل مع اللوحة على نحو أكثر اتصالاً وهي الخلجات النفسية الداخلية عبر آثارها الخارجية التي تجعل الحواس جميعاً تشترك في تلقيها، فالقصيدة الصورة وإن بدا استقبالها متحققاً بحاسة السمع أو النظر بوصفها أداتي الاتصال الرئيسيتين إلا أن الحواس جميعاً تشترك في تشكيلها في المتخيلة البشرية⁽²⁾.

وإذا كان لقاء الاتصال أثرها في الاستقبال فإن زمن الاتصال هو الآخر له دوره المميز في إنتاج القصيدة الصورة، فإذا جاءت اللوحة التشكيلية ثابتة الزمان والمكان من دون أية حركة زمنية وإن بدت الحركة بها واحدة فإن القصيدة الصورة ونظراً لطبيعتها التعاقبية يستغرق تقديمها زمناً يجعلنا وبغية إيصال إيحاءاتها كاملة - مع الأخذ بالحسبان أن مخيلتنا لا تستطيع أن تندمج في كيان موحد متكامل الأشياء التي تعرض علوناً بتتابع زمني مع تفاصيل الجسم الذي يجري تصويره⁽³⁾. نكرر عملية التأمل أكثر من مرة بحثاً عن الإيحاءات والرموز التي تساعد على جمع الشذات المبعثر - ومع أن متلقي اللوحة التشكيلية يمارس نظاماً مشابهاً وذلك عندما يمارس نشاطه التأملي فإن متلقي اللوحة في القصيدة الصورة يبقى يمتلكاً أكثر من حركة زمنية تجعله يدرك اللوحة على نحو مميز وفقاً لزمن الحركة داخل الصورة

(1) الشعر والرسم 35.

(2) ينظر: أثر الرسم في الشعر العراقي للحر 25-26.

(3) ينظر: المصدر نفسه 27.

نفسها، حركتها داخل القصيدة في زمن التشكيل الموسيقي⁽¹⁾. ويضاف إلى المؤثرات في عملية التلقي الأكثر النفسي، الذي يغير في القصيدة الصورة من تحليل الإبهامات والرموز؛ إذ تبرز القصيدة في جمع الأشئآت المنزوعة في الذاكرة إن متلفي اللوحة التشكيلية يمتحن قدر أكبر من الحرية في التكون من الغدر الذي تتنوع به في القصيدة الصورة؛ وذلك لخلو اللوحة التشكيلية من ترتيب الاستقبال كما هو الحال في العمل الأدبي الحاضن لفعالية القراءة، فضلاً عن أننا في تلوينا اللوحة التشكيلية نستقبل اللوحة من نهايتها أو من بدايتها من أطرافها، من هوائها ويحسب طاقة المتلفي وقدرته على استقبال اللوحة. وهذا الأمر بلا شك غير ممكن في القصيدة الصورة؛ فالمتلقي وإن خضع لدوافع نفسية إلا أن الشاعر يقود عينه على طول القصيدة وذلك بسبب طبيعة الشعراء الوصفية⁽²⁾. ولكن هذا لا يعني أن يكون المتلفي مسؤولاً الإزادة؛ إذ تبغى لتزوانه النفسية أثرها في تشكيل القصيدة الصورة وذلك عندما تترك للمتلفي حرية التكوين والتشكيل لأنه مستقل أشئآتاً وصفية ورموزاً إيحائية ففي هذه المرحلة تبرز الدوافع النفسية مظهراً تفاعلاً حسيماً يجري مع بنية القصيدة مبنياً بذلك الدوافع الأساسية في اختيار أجزاء القصيدة المكانية وتفاصيلها⁽³⁾.

إن المتلفي يجب أن يدرك أن للصورة قيمة فنية وأنها وإن لم تكن مذكاة بصورة حسية بوجوده في العمل الشعري فإن لها أبعادها الجمالية الذاتية وفقاً للغرض الذي يذيع منه الموقف الشعري المتكامل وإن الصورة جزء حيوي من عملية الخلق الفني الذي ينبغي أن تحلل القصيدة الصورة في إطاره. فضلاً عن أساس البنية اللغوية المعركة على وفق نظامها التركيبي وطريقة تشكيل شرائحها الأساسية بوصفها المذابع الحفوية والأصلية للدلالات الفنية التي يتطور الرؤية العميقة الكامنة في بنية التجربة الشعرية.

(1) ينظر: التصوير العصبي للكاتب د. عز الدين إسماعيل 56، والشعر بين الرؤية والتشكيل د. عبد العزيز المفالح 105.

(2) ينظر: أثر الرسم في الشعر الحرالي الحر 27.

(3) ينظر: جدلية الخفاء والتجلي 28-29.

بعد هذا يجب أن يدرك متلقي القصيدة الصورة أنه يتعامل مع نوع خاص من القصائد ليس من النمط الذي تقولب على قراءته أو سماعه بل أنه سيتعامل مع قصائد قد استوطن الرسم في أرضها وتعمقت جذوره فيها ونحن نشكك في قدرة الشاعر على أن يوحى بتأثير الرسم لقارئ مفترض يجهل الرسم كل الجهل⁽¹⁾. لذلك ننتظر من المتلقي أن يستقبل القصيدة الصورة بثقافة مرتوجة، شعرية وتشكيلية في آن واحد⁽²⁾.

الصورة اللونية في غزل ابن الزهراء البليسي

لعل من أهم المشاهد الحسية التي نظرت إليها الشعراء وشكلوها في لوحاتهم الشعرية في المرأة ما يشكل وجدها المادي من الألوان؛ إذ تغلغوا فيه وفرعوه ألواناً وزعوا على جسدها متعمقين ومجملين هذا الجسد وأجزائه؛ ولشدة انبهارهم بهذه الألوان كانت الرؤية الجمالية لديهم تنحصر في الرؤية اللونية.

من أبرز الألوان التي شغف بذكرها الشعراء في موضوع الغزل اللونين الأبيض والأصفر عندما يمتزجان لوناً يصيغ كيان المرأة الجسدي فهي بيضة الخدر وهي الفلق والشمس والقمر وغير ذلك كثير. ويأتي الأسود وتكرجاته⁽³⁾ في وصف الشعر، الجعد الفاحم، والثغاء للحنس والحو واللمى وغيرها، والأحمر في الحديث عن الخدود وما تعلق عنه من خجل وحياء، والأنهض منفرباً في الأسنان بوصفهما درراً⁽⁴⁾.

وعبر استخدام اللون خفيفة أو مجازاً توسعت دلالاته وصارت عناصره صورة جمالية في وصف المرأة ما دفع المرزوقي إلى القول: بأن هؤلاء الشعراء قد يشبهون

(1) نظرية الأديب إرمين دارين-رينيه ويك 163.

(2) ينظر: أثر الرسم في الشعر العراقي الحر 28.

(3) ينظر: الملح 60-84.

(4) ينظر: الغزل في العصر الجاهلي أحمد محمد الحولي 41-65.

بالبيض والحمود والصفر⁽¹⁾. الأمر إلى يعني أن البياض الذي كان الغالب على وصف النساء ليس بالضرورة بياضاً على الحقيقة.

وهو ما أكدته (بالمر) في بحثه عن مذوات اللون الأبيض⁽²⁾، وما غلبه هذا الرأي (لا نتيجة لأداء الشعراء وإطلاقهم اللون الأبيض إطلاقاً حقيقياً في موضوع الغزل وكان هذا الإطلاق مستنداً مما ظهر من جسم المرأة ثم عم على الباقي منه من باب إطلاق النعص على الكل⁽³⁾. وقد يكون السبب في هذا الأمر تقديس العرب للشمس قديماً فشبها المرأة بها⁽⁴⁾. ومن ثمة ظهرت أغلب تشبيهاتها مستمدة من الشمس فالبشرة صفاء كالقذرة أو الشمس رقيقة ناعمة كالنخشة في الأداحي وهي بيهضاء بل مضبوطة في بياضها الذي يضرب إلى الصفرة لا عن مرمز ولكن لأن الشمس تكرر كذلك في بعض ساعات النهار... وأما العبدان فهما عينا مهة لجلاء حوراء... وأما الثغر والأسنان فالثغراء داكنة والثثة تميل إلى مواد والأسنان هي الشمس إلى مثلها بيهضاء ناصعة كالقحوان الذي ترقوي برقي عذب كالخمر، ولكي تكتمل الصورة يحاط الوجه الشمسي المضيء بما يبرزه وهو الشعر القاحم... يتركه الشاعر هذا التضاد اللوني يبرز الحالات الغصوى للمواد والبياض في هذه الصورة البديعة⁽⁵⁾.

(1) الألوان ودلالاتها السياسية والاجتماعية والنفسية في الشعر العربي من صدر الإسلام حتى نهاية العصر العباسي الأول 126.

(2) بطر: علم الدلالة بالمر 83.

(3) الألوان ودلالاتها السياسية والاجتماعية والنفسية في الشعر العربي من صدر الإسلام حتى نهاية العصر العباسي الأول 127.

(4) ينظر: الصورة النفسية في الشعر الجاهلي د. نصرت عبد الرحمن 121، والصورة والروية عند زهير بن أبي سلمى عبد القادر الرياني 87.

(5) الصورة في الشعر العربي حتى نهاية القرن الأول الهجري د. علي البطل 31.

أما المرأة الأندلسية فهي ببضاء منسجمة محبة لا تقوم بالأعمال اليدوية خارج الدار تحدث الشمس هيفاء يضيق خصرها عن سوارها ناعمة العينون فائرة الطرف تثير الفتور في العاشق ذات نظرة مسارمة كحد العيف⁽¹⁾، وهي تمتاز به بياض أربع؛ لونها وفوقها وثغورها وبياض عينيها، ومواد أربع؛ أهدابها وحاجبيها وعيناها وشعرها، وحمرة أربع؛ لسانها وخداها وثفتاتها مع لعس واشراب بياضها بحمرة⁽²⁾، يضارب إلى هذه المقاييس ما استجد في البينة الجديدة من مخالطة وأجناس كتفصيل الشقرة أو الزرقة في العيون⁽³⁾، أو تقتلئ ثروع من الملابس التي ترتديها النساء⁽⁴⁾، فكل شيء في بينة الأندلس الجميلة يغري بالحب ويدعو إلى الغزل ومن ثمة لم يكن أمامك القلوب الشاغرة إلا أن تتفاد لعواطفها فأحبت وتغزلت ثم خلفت وراءها فيضاً من شعر الغزل الجميل⁽⁵⁾، لذا فقد تفضن الأندلسيون في وصف المعاشن الجسدية والحسية والمعنوية تكفناً لا يكاد يخرج عن الذوق العربي المألوف حتى أننا لنشعر أن الناس جميعاً شعراء ينضمون في الغزل والحب ويبان دفاقه سواء في ذلك أمراء البيت الأموي وحكامه أو أبناء الشعب عرباً وبربراً ومسالمة ومولدين⁽⁶⁾، ويبدو أن البينة الأندلسية طليعية بجمالها الذي أسهم في ترقيق النفوس والمشاعر وتهذيبها، واجتماعية إذ امتزج العرب بمكان الجزيرة الأندلسية وعاشوا حياة حضارية ناعمة أغوتهم بتعاطي شتى ومائل اللهو والمجون وحررتهم من كثير من الأغلال والتقاليد الموروثة، فضلاً عما تتصف به الأندلس من جمال بشري استوعى أنظار العرب ولبه

(1) ينظر: مع شعراء الأندلس والملتقي ايلو هويسه 127.

(2) ديوان الصبابة لابن أبي حجلة التلمساني محمد زغلزل سلام 75.

(3) ينظر: طوق الحمامة ابن حزم الأندلسي 86 • كتاب التنبيهات من أشعار أهل الأندلس أبو عبد الله محمد بن الكلابي 123.

(4) ينظر: التون في الشعر الأندلسي 76.

(5) الأئب العربي في الأندلس عبد العزيز عتيق 169.

(6) تاريخ الأئب العربي عصر الدول والإمارات د. شوقي ضيف 256.

عواطفهم فتعزّلوا وشبّوا بالنماء ووصفوا الجمال الفائت الذي ملك أمة قلوبهم شعراً عاطفياً جميلاً فيه شيء من الصديق وكثير من الطرافة مع رقة العبارة وخفة الأوزان، شعراً يرسم الأجواء ويعبر عن خوالج النفس⁽¹⁾.

قال ابن الرُّفَّاق: (2).

أقبلت تمضي لنا مشي الحجاب	طلبية تفتقر عن مثل الحجاب
كلما مال بها مسكر الصبا	مال بي مسكر هواها والتصابي
اشمرت في عبراتي بغلاً	إذ تجلست لفتطست بنقاب
كذكاء الدجج مهما حطلت	عبرة المزن توارت بالحجاب

يعطي ابن الرُّفَّاق اللون أهمية خاصة في تكوين صورة المحبوبة وحركتها أمامه مستخدماً المفردات اللونية غير المباشرة معتمداً في ذلك على أساسية النسوء والظل وحركة كل منهما في مخاطبة الذهن ورسم الإطار العام الذي يقوم على أساس صورة تشبيهية تمثل الحبيبة طرفها الأول فيما يكون الطرف الثاني متعدداً وهو المشبه به، يكون الصورة في الطيبة التي يعكس من خاليتها لون محببته هو الألفة التي نحكي في لونها وحركتها حبيبات الخمرة المتطايرة فوق الكأس. ويحرك الفعل اللوني تجلست الطبيعة اللونية لمحببته؛ إذ يمثل من خلاله ابن الرُّفَّاق الضياء الذي ينتشر من وجهها نور ظهورها وليجل منه الصفة اللونية لها التي تشترك بها صورة المحبوبة في حركتها مع حركة الشمس، التي تمثل في ضيائها عند ظهورها تارة واختفائها تارة أخرى ليجل الظل بغايها في مقابلة منه مع رغبته النفسية في الوصول إلى هذه الحبيبة؛ إذ يشكل الشاعر بحركة الشمس بضوائها واختفائها داخل الغيم صورة حبيبته

(1) ينظر: اتجاهات الشعر الأندلسي إلى نهاية القرن الثالث الهجري د. نافع محمود 194-195.

(2) ابن الرُّفَّاق الشنسي وهو أبو الحسن علي بن حطية بن مطروف بن الشعراء الذين عاشوا في عصر المرابطون (489-530هـ). ديوان ابن الرُّفَّاق البلسي صفحة محمود ديراني 87. الحجاب: الحية، والخجاب: يفتح الحاء ما يطر فوق الكأس من نفحات.

التي لا يستطيع الوصول إليها، فيمثل المصراع فرح الشاعر وابتهاجه بدنوا الحبيبة ويمثل الظل ألمه وحزنه لبعدها عنه والتي تتوافق مع دلالة اللون الأسود السايكولوجية. لكن هذه الدلالة تتغير مع لفظة المزن لتسير في اتجاهين: مجازي مغاير لدلالاتها الأصل وهي الأقوى في تثبيت الشاعرية واختفائها عنيها وحفظي موافق ومنسجم مع دلالاتها. أما الدلالة المجازية فتكون في لون المزن الأسود وتتل على هطول المطر الأمر الذي يعني الخصب والنماء واستمرار الحياة في حين أنه دل عند الشاعر على الفراق عن الحبيبة وهي الدلالة النفسية الحفوية لهذا اللون. وقد عبر عنها في الصورة التشبيهية التي قرن بها حركة محبوبته مع حركة الشمس واختفاء ضوئها بالغيم والتي كون الشاعر من وحيها صورته يزيد من التأكيد عنيها من خلال الطباق بين تجلت ونظمت التي تعطي فضلاً عن قيمتها في تأكيد الحركة التي أرادها ابن الزقاق لظهور محبوبته وغايتها، قيمة تشكيلية تتمثل في المسجام الألوان وتوافقها مع أجزاء الصورة ويؤكد من خلالها أن لغة الشعر -عنده- لغة حسية لا تصبح بها الكلمات مجرد إشارات أو علامات بل تصبح مجموعة من المثيرات الحسية تتور في ذهن المتلقي صوراً وإحساسات وتحريك انفعالاته ومشاعره⁽¹⁾. كما جاءت طبيعة المفردات في القصيدة موافقة لطبيعة اللون لإعطاء دلالة الحركة التي أضفها الألوان على الصورة فـ «أقبلت تمشي تفتّر، ماله أشعرت، نجلت، هطلت، توازن» كلها مفردات تعني على الصورة حركة تمنح الكثافات وعياً إنسانياً يتحسس ويشعر⁽²⁾. كما نوافق تكرار الجرس الصوتي في «سكر السبا، سكر هواها، الحباب، الحباب» مع تكرار حركة اللون في الصورة التي شبه الحبيبة فيها بالشمس وحركة الظل المشبه به عند غياب الحبيبة عن ناظرة.

وتتمثل المفردة اللونية بوصفها مفردة صيغة الجذور والرة الظلال حضورها المتميز في نصيب النص⁽³⁾؛ إذ يعكس من خلال دلالة الأبيض/ الضوء وغبته العارمة

(1) الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي 304.

(2) ينظر: تقنيات التعبير في شعر نزار قباني 167.

(3) التشكيل اللوني في الشعر العربي الحديث 173.

وتفاضله في الحصول على هذه الحبيبة والتي بين حضورها في ثقبك، تغتر، أشعرت، تجلت* التي تدل على الحضور والذي يتطلب الضوء. وجعل هذه العلامات على الحضور مجتمعة أمام فعل واحد يدل على غياب الضوء وهو ما يعني غياب اللون وغيابها - في "تغطت" الذي يرسم من خلاله ظل الصورة من الحبيبة.

ويقول في قصيدة أخرى: (1).

يسارب يوم واضح نظريته	بمهفوف طاري الحشا وضاح
لوحى ألني براحة قامت لنا	فهبأ شاياء مقام السراح
يوم رشفت فيه الحمى واللمى	فشربت خمر زحاجة وأكاح
ولثمت من خدي أعر مهفوف	شفتين حف سذاها بمصباح
حتى إذا ما المكر مال بعطفه	ميل القضيوب بمدرج الأرواح
وسدنه عضدي فظلت كأنما	اطلعت في عضدي منذ الإصباح

لست تجليات اللون عند ابن الزُّلق إلى مستويات متعددة أكتسبتها ثروة وتنوعاً وكان ذلك من خلال الإدراك البصري المباشر في استقبال اللون، فاللون الأبيض المتمثل في اليوم الرامض يعكس دلالاته الإيجابية على الشاعر فيجعل منه مرآة يعكس لنا صوره افتترض فيها القيمة التصويرية بالرغبة النفسية ويبين لنا من خلالها عبر المفردة اللونية "وضاح" مبالغاً بها صورة المرأة التي تشع نوراً كناية عن نقاء جمدها وطبيعته الناصعة البياض، فضلاً عن المكانة الاجتماعية لبياض بشرتها كناية عن كونها مثالية مخدومة. ويختار صفة (لمياء) لثقبها وهو اللون الذي طالما أحبه العرب واستعمله لشفاء نملئهم- إذ هو فضلاً عن قيمته الجمالية يعد اللون المكمل للون الأبيض (2). ليزيد بذلك القيمة التشكيلية الصورة.

(1) ديوان ابن الزُّلق النظمي 95.

(2) بنظر: نظرية اللون 59.

وقد قرن ابن الرُّقَّاق في هذه القصيدة المفردات الخمرية مع صورة شفاء حبيبته لنحاكي من خلالها رغبته التفعمية وتلذذه بطعم رضاها فالفعل (رشت) يدل على الشرب القليل في مقدمة الشفاء وهي حالة يوصف بها احتساء الخمر وقد صرح به في (خمر زجاجة وأقح) ليؤكد اثر الخمرة واقتربها بصفات محبوبته، التي يعكسها لنا عبر الاستخدام الدقيق للمفردات التفعمية؛ إذ يستخدم الفعل (رشت) مع رضاها شفتها والرشف صفة تصاحب شرب السوائل، وعندما أراد وصف خديها استخدم الفعل (شمت) وهو ما كان مع غير السوائل.

وابن الرُّقَّاق بعد أن حدد الصفة اللونية صفة عامة يؤكد رسم أجزاء صورته لفعله:

واثمت خدي اغر مهلهف شفتين حف منهاهما بمصباح

يؤكد على صفة البياض الذي امتازت به ويجعل من (شفتين) كناية عن احمرار وجنتيها قيمة لونية تمكن قوة الإثارة والتوهج الذي يحسه تجاهها ويكشف عن رغبته الجنسية؛ إذ أن قيمته الدلالية تعني حرارة العاطفة والحب الملهف⁽¹⁾ فضلاً عن أن موقع اللون الأحمر وسط الأبيض الناصع يجعله حمرة متوهجة قد أحبطت بسنا النار وهو ما ينه ابن الرُّقَّاق بقوله (حف منهاهما بمصباح) ول يؤكد كذلك من خلال هذه العبارة قيمة البياض للمرأة وترسيخها في الصورة.

ودخول اللون الأحمر وسط البياض الذي يحيط به يعزل من قيمته الدلالية بوصف اللون الأحمر من الألوان الحارة الساخنة، يحيل بطبيعته إلى الشباب والعفوان مما يجعله متوافقاً منسجماً مع المعطى الدلالي للحدود، فضلاً عن أن موقعه مع الأبيض يعكس طابعه الجمالي على الصورة من حيث التشكيل لكون الأحمر من الألوان الحارة والأبيض من الألوان الباردة فهشكان تضاداً إيقاعياً عند الاستقبال

{1} ينظر : اللغة والشعر 229.

وتكوين الصورة وهذا بطبعه يعد الركود والسلبية عن الاستقبال⁽¹⁾.

ثم يكون صورة أخرى يبين من خلالها تكرار ما بدأ من إضفاء صفة البياض المشع المقتزن بالدور على محبوبته، أن البياض فضلاً عن كونه قيمة جمالية يرمز بها إلى جمال الوجه عند النساء فهو صفة مثالية اعتاد الشعراء العرب أن يصفوها على المرأة⁽²⁾. ولعل الأبيض من الصق الميالات بوصف المرأة ذلك أن هذا اللون ارتبط -عربياً- بأجواء الصفاء والإشراق والحب⁽³⁾.

ويقول في قصيدة أخرى: ⁽⁴⁾.

سمرت وربعان التبلج مسمر	فلم انر أربها الصباح الأسور
وتفتست وقد أسخر تنفسي	فوشى بذاك اللذ هذا المجر
مفسورة بربضاء دون قباهها	هندية وأسنة وسنور
وسواح خاضت بها البهم الوعى	لما طلى بحر الحديد الأخضر
فسي ملزق يناع فيه للظبا	برق وينشأ للعجاج كنهور
ياربه الصدر الممنوع والتي	أسرت قدم عن سراها الحبر
ما هذه الجرد العناق وهذه السمر	الزقاق وذا الفنا المتأطر
أما كنتك معاطف ومراتف	ومسوال كمل بهما مغير
لا نشرعي طرف العنان لمغرم	متلى فحميك منه طرف أحور
سأكهم عذر الصميري فإنما	نحني لحافظك لا الوشيج الأسمر

(1) ينظر: البناء الفني في قصيدة محمد الماعوط النثرية: حبري صباح الدين المينري 125-127.

(2) ينظر: جماليات اللون في شعر بشار بن برد 95.

(3) ينظر: قراءة ثانية في شعر امرئ القيس محمد عبد المطلب 39، نقلاً عن جماليات اللون في شعر بشار بن برد 86.

(4) ديوان ابن الزُّبَّانِي البُلُمسي 162، المصور سادة القوم، كنهور: السحاب المتراكم من العبار، الوشيج: شجر الرواح، وينظر: للسان 708/4، 748/7، 308/9.

ولئن حششت زرق الأسنة بعدها طعنأ حشاي فميتسه تكرر

يحدد ابن الرُّلَاقِ القضاء الذي تتحرك فيه صورته معتمداً في ذلك على تغير موقع المفردات اللونية في الصورة فضلاً عن تغير دلالتها، مستقبلاً طبيعة اللون ومائناً للصورة بعدها الشعري الذي يتصل بانعكاس اللون وظلالته في السياق الذي يحيل اللفظ اللوني فيه إلى الأداء التشكيلي الذهني⁽¹⁾. فيجعل وقت السحر البعد الذي يكون عليه صورته ويحدد طبيعتها بصورة لغتاء قد امتازت بالبياض، وقد ضربت خيمتها وأحاط بها حرسها الذين أخذوا عدة الحرب لحمايتها.

وإذ يختار ابن الرُّلَاقِ وقت السحر لتكوين صورته فإنما لطبيعة هذا الوقت بما يوهي به من حركة فضلاً عن جماله وطبيعته الشاعرية التي تمنح الصورة بعداً شعرياً يضاف إلى قيمتها التشكيلية.

وتتحرك مفردات الألوان في القصيدة وفقاً لطبيعة الخطاب الموجه إلى جهتين، تتمثل الأولى منهما في وصف المكان الذي أطر به صورته وقد أضفى مظاهر القوة المنتشرة فيه، التي عكسها لنا باستخدام المفردات الدالة على ذلك؛ إذ انتشرت حول خيمتها الجرد العتاق التي شبه لنا حركتها وقوة ضربات دواقرها على الأرض بالبريق بلمتع وسط الغيم المتراكم وقد مثله في كنهور التي تكثر تأثيراً فعلياً في طبيعة تكوين الصورة؛ ذلك أن انتشار الغبار يغير من اختيار ابن الرُّلَاقِ لطبيعة مكان الصورة مما يعني اختيار خلفية جديدة تتكون عليها الصورة وتتناسق أركانها؛ وفقاً للطبيعة الجديدة. كما بين لنا من خلال لفظة (كنهور) حجم الغبار المنتشر وكميته بما يغير من خلفية الصورة. كذلك يحدد قوله لما طسى بحر الحديد الأخضر* طبيعة تكوين الصورة عند استقبال القصيدة؛ إذ تتغير دلالة اللون الأخضر في الصورة من كونه رمزاً للتمر والنبل واستمرارية الحياة⁽²⁾. إلى كونه رمزاً للموت وتداعياته في

(1) ينظر: المتخيل الشعري 168.

(2) ينظر: اللون 11، والرسم واللون 173.

سلب الأرواح من أجسادها؛ إذ اللون الأخضر في هذا الموقع رمز لكثرة الأسلحة التي يحملها الحيش.

أما الجهة الثانية فتتمثل في استخدام ابن الزُّقاق الألوان من أجل إظهار مواطن جمال هذه الفتاة كما يراها هو، وقد أشار إلى أولى هذه المواطن في بداية الفصيدة بضرباتها الذي انتشر في الألق مع أن هذا للبياض لا يؤثر تأثيراً مهماً في مستوى تكوين الصورة بقدر ما كان دليلاً على الذوق العربي عند ابن الزُّقاق؛ إذ أن "العرب أحبوا البياض ووسعوا به كل ما أحبته نفوسهم... فالمثل الأعلى للجمال عندهم هو اللون الأبيض"⁽¹⁾. كما روي عن عائشة رضي الله عنها قولها "أن لبيامن نصف الحسن"⁽²⁾. وبسط هذا البياض يبرز حرور عيونها الذي اتخذ الشاعر - فضلاً عن قيمته في تحديد طبيعة جمال المرأة وسيلة لإبراز الصفة اللونية⁽³⁾، فيها بفعل المجاورة بينها والتي غالباً ما تكون معياراً تبرز من خلاله الصفة اللونية. ومن ثمة يظهر لنا من خلال تجاور اللونين الأحمر والأسمر في قوله: فإنما تدمي لحاظك لا الوشح الأسمر الحركة التي نشأت بين رغبته وعواطفه الناتجة في الحصول على هذه الفتاة وما تمتلك من مصادر قوة تحول بينه وبينها، وإما كان ذلك بفعل انغماس الأحمر إلى عائلة الألوان الحارة وهو يمثل بطبيعته عواطف الشاعر ورغبته في حين ينتمي اللون الأسمر إلى عائلة الألوان الباردة بفضل مخالطته لدلالة اللون الأبيض الأمر الذي يجعله عاملاً مهنئاً من رغبته في الحصول إلى الحبيبة فتتوافق بذلك دلالة اللون مع السياق المستخدم فيه إذ أنه جاء في الفصيدة رمزاً للرماح وهي إحدى الأسباب التي تمنعه من الوصول إليها كما جاء مجاوراً اللون الأحمر في الصورة ليعكف من حننه وقوته عند استقبالتها وتكوينها في ذهنه. فضلاً عن أن تجاور

(1) التعابير القرآنية والبيئة العربية د، هشام موهن المعار 141.

(2) ينظر: مجمع الأمثال الميداني 121/1. وينظر: جمال المرأة عند العرب صلاح الدين السعد 85.

(*) الصفة اللوابة: هي درجة مخالطة اللون أو صفاته من نية الألوان. ينظر: نشرة اللون 41~

اللونين في الصورة يعكس قيمتهما التشكيلية في تكوين الصورة؛ ذلك بفضل استقبال اللون الأسمر لأغلب الألوان وانسجامه معها فضلاً عن الانسجام الموسيقي من خلال التقارب الفونيمي الصوتي بين لفظيهما ويجسد في البيت الأخير صورة من صور التعبير الشعري يعكس من خلالها إحساسه باللون ويوعيه بإمكانية توظيفه وإنما كان ذلك عبر إسقاطات اللون تاريخياً. وإنما كان ربط اللون الأزرق بالرمح بسبب بغض العرب لهذا اللون لارتباطه بلون عيون المعجم⁽¹⁾. لهذا قرن صورة الموت عنده باللون الأزرق.

والقصيدة التي استغرقت أحد عشر بيتاً أحكم ابن الزُّرقاق بناءها الأمر الذي يضمننا أمام فن خاص متكامل كأن ابن الزُّرقاق كان يرقاه ويفتجه حتى تكتمل مشاهدته الجذابة، التي يفصل فيها ابن الزُّرقاق الصور الدقيقة بحركاتها وألوانها الطبيعية وكأنها تتداخل في نسجها مع الأحاسيس الإنسانية الخفية التي يسبغها ابن الزُّرقاق على صورته دون أن يدس أية جزئية منها أو تفصيل من خلال مراحل تكوين الصورة وإرسال إبهاماتها إلى المتلقي، ويوظف ابن الزُّرقاق لغته الشعرية⁽²⁾. ليوحي لنا بمدى أثر هذه الغتة فيه ومعاناته في الوصول إليها وذلك من خلال كثرة الأعمال الماضية في القصيدة؛ ذلك أن الماضي انطفأ وألم وحسرة ولوعة وحزن⁽³⁾.

ويقول في قصيدة أخرى: ⁽⁴⁾.

زارئك من رقبة الواشي على فراق	حتى تبدى وميض المرهف الذئق
فخلص الجأش منها أن ملكت يدي	نهر بغص به الواشون من شرق
سكنتها بعدما جالت مذامعها	بمقلتها فربداً في طلبا الحدق

(1) بطر: اكتشاف الزمخشري 553/2.

(2) بنظر: خصوصية الشعر عباس إبراهيم 30.

(3) علم الدلالة د. نورالهدى لوريش 88.

(4) ديوان ابن الزُّرقاق اليمني 211-212.

فأقبلت بين سميت من خلاخلها
وأرسلت من مثى فرعها صفاً
تبدو هلالاً ويبدو حلبيها شهباً
غزلتها والنحي الغريب قد خلعت
حتى تقلص ظل الليل وانفجرت
فدزعت ساريات المزن تسعني
وبين نملق وشاح جائل قلق
في ليلة أرسلت فرعاً من عصق
فما يفرق بين الأرض والأفق
منه على وجنتها حلة الشفق
للجمر فيه يتبايع من الفلق
عند الفراق بدمع واكف عرق.

أن المتأمل في النص الشعري يجد أن ابن الزُّفَّاق قد اعتمد في رسم صورته على مفردات الطبيعة اعتماداً كبيراً، الأمر الذي يعكس اثر الطبيعة الأندلسية في رسم الصورة الشعرية عند شعراء الأندلس ومنهم ابن الزُّفَّاق. وقد بدأ ابن الزُّفَّاق تكوين هذه الصورة دون أية ملامح لصورة المرأة إلا أنه حدد الزمن الذي تقع فيه فكان سواد الليل هذا الزمن ويبدأ بتكوين صورة للمرأة وهي متجهة إلى لقاءه لتفاجأ يومئذ سيف يهتك ظلام الليل الذي يغطي على الصورة وابن الزُّفَّاق في ذكره وميض السيف وضياءه يرسم لنا صورة ثانوية تتمثل في ضياء السيف وسط ظلام الليل معتمداً في ذلك على ضربة اللونين الأسود والأبيض. ثم يبدأ بذكر أولى مكونات صورة المرأة ليعبين صورة عيونها وقد امتلأت بالدموع التي كأنها حبيبات لؤلؤ في ظبا الحديق والشاعر حين يشبه دموعها بحبات اللؤلؤ وشفاقيتها لما ينبئ عن ثقته وإخلاصه لمن يحب⁽¹⁾. ويكمل رسم صورة هذه المرأة بذكر سواد شعرها الذي انتشر على مقلتها فكان معادلاً لحركة الليل وانتشار ظلاله، ويظهر عبر هذا للسواد جمال وجهها وضواؤه، وقد انتشر على مقلتها حلبيها الذي يتلألأ كالنجم وسط السماء ؛ إذ:

تبدو هلالاً ويبدو حلبيها شهباً
فما يفرق بين الأرض والأفق

فيكون بذلك قد جمع بين سورعين ترسمان في ذهن المثقفي الأولى صورة السماء الصافية وقد انتشرت فيها نجومها والثانية صورة المرأة وقد وضعت حلبيها

(1) ينظر: تعبيرة اللون في شعر عنترة بن أبي ربيعة، محمد صالح، 379.

يتألاً كالأجرام على «سدرها». ثم يستخدم اللون الأحمر في الصورة ل يظهر لنا من خلاله ما ارتسم على وجنتيها أثر رؤيتها له وذلك في:

غازلتها والدجى الغريب قد خلعت منه على وجنتيها حلة الشفق

فوافق بذلك بين دلالة اللون الأحمر على إثارة العواطف ومشاعر الحب⁽¹⁾. واستخدامه لوناً للحدود تثير هي الأخرى مشاعره وعواطفه ورغبته في الوصول إلى الحبيبة. كما أعطى اللون الأحمر -بفضل قوة اشعاعه اللامعة للنظر- قيمته التشكيلية في هذه الصورة من خلال مشاركته اللون الأبيض والأزرق في تكوين الصورة.

ومع أن ابن الزُّفَّاق لم يستخدم في هذه القصيدة ألا قليلاً من المفردات اللونية فقد كان أغلبها يدل على الأبيض، إذ يوحى به وهي «موضن المرهف الذلق، نهر، مدامعها، فرددأ في ظبا الحدق، هلالاً، شهباً، بنابيع، الفلق، دمع واكف غرف» أو الأسود المتمثل في «أرسلت من مثى فرعها غسقاً، لولة، أرسلت فرعاً من غسق، الدجى الغريب، ظل الليل، درعت ماريات المزن» فقد أفاد من توظيف التضاد اللوني بين الأسود والأبيض إذ استعان بهريق السيف بإيحائه بالبهامس للدلالة على الكشف والإشراق؛ إذ لو لم يكن سواد في ظلمة الليل لما كان ضوء السيف الأبيض واضحاً ففتبدد به ظلمة الليل فضلاً عن اللون الأسود في الصورة. فمن خلال التضاد بين اللونين الأسود والأبيض أدرك الشاعر هذه في الأمانة عن الفعل البطولي تجاه الحبيبة. ولا يذهض وميض المرهف الذلق على المستوى الواقعي معاناً لضوء الشهاب في الوظيفة، ولكن ابن الزُّفَّاق انتقل به -شعرياً- من وظيفته الواقعية إلى وظيفة معنوية أعمق وهي أن في بريق السيف -الذي يرفع به المخاطر عن القوم- إشراقاً لمعاني الحياة وديمومتها وانطفاءً لشعور الحزن عند حبيبته فضلاً عن إنهاء الظلام وهناك ستاره⁽²⁾. وتكررت الصورة نفسها، انحصار الليل وقدم ضوء الصباح،

(1) ينظر: الأكران نظراً وصلياً 82.

(2) ينظر: تبيرية اللون في شعر حنيفة 374.

في قوله:

حتى تقتص قل الليل وتفجرت للفرح فيه يتابع من الفلق

إذ الاستعارة هي "وفجرت للفرح فيه يتابع من الفلق" يحمل القمر ببياضه معاني الفلق وعدم الاطمئنان، وذلك بعد أن اتحمر ظلام الليل الذي كان يحمل بمواده معاني الراحة والهدوء ومع أن هذه الاستعارة تعكس الصورة نفسه في قوته وظهوره وسط الظلام وتعد تكراراً لصورة المسوف إلا أنها قد فارقناها في النتائج؛ إذ الأولى هدأت من قلق المرأة بينما صورة الفجر يفرغ اللون الأبيض فيها بهما، وبها يغير ابن الرُّقَّان في دلالة اللونين بين مقدمة القصيدة ونهاياتها؛ فبعد أن كان الأبيض دليلاً على الهدوء والسكينة أصبح رمزاً للموت والنظار الموت، في حين تغيرت دلالة الأسود من الحزن واليأس ليحمل دلالة الأبيض في الهدوء والسكينة مؤكداً بذلك أن دلالة اللون لا تفهم بمعزل عن السياق⁽¹⁾. ويدعم صوت الغاف في القصيدة بوصفه جزءاً للروي، فضلاً عما ورد في داخل الأبيات، طبعية الألوان المستخدمة في الصورة فالأبيض قوي ناصع في الصورة وكذلك الأسود حاله شديد المروءة فالليل شديد الظلمة، وشعرها كأنه القس بمواده؛ وذلك بسبب ما يتصف به صوت الغاف من قوة إيفاعية تجعل المتلقي في استقبال دائم لمفردات القصيدة⁽²⁾.

ويقول في قصيدة أخرى: (3).

عقرت لألغام نكب الفرق	أن عزت من توديعهم بالعناق
مزجت فيها دُر أسلاكهم	إذ أرف البين بدر المأق
ساروا وقلبي بين اضعائهم	قليل مشدود بين تلك الرقاق
لا مرحباً بالهزق ما لم يكن	نسمي عزاليه رسوم البراق

(1) ينظر: الصورة الشعرية والرمز الروي 16.

(2) ينظر: موسيقى الشعر إبراهيم أنيس 43.

(3) ديوان ابن الرُّقَّان البتسي 216-218.

تحرسها سمز وإيشن رفاق	حيث القباب البيض مضروبة
يحصل منها القلب ما لا يطلق	تعمل في أثائها عادة
كمثل ما قلد منها التراق	حالية تبعم عن مبهم
أو من دم بالحظ منها يراق	من شفق الليل لها وجنة
وعبرت بدر السجى بالمحاق	تاهت على ألهان بأعناقها
كحال من يحرم منها التلاق	وأرسلت فرصاً غدا لونه
حتى توهمت مسجوي اعتناق	أعادت الصبح بها لولة

يرسم ابن الرُّفَّاق صورة لفرقه من حب، فالدموع تتحدر من عينيه ثمترج وفقاً لرؤية البصرية مع دُر القلادة حول عنقها، وهذه الدموع المنحدرة من عيني الشاعر بنقاتها وشفاقيتها متأثرة من خلال تشبيهها بالدر فنياً مما ينهي عن نقاء الشاعر وإخلاصه لمن يحب. وتتأثر هذه الدموع أو انقطاعها مثل حبات اللؤلؤ على صدرها يتناسب في التعبير دلاليًا مع انقطاع التواصل الإنساني مع حبيبته إذ لا لقاء بعدها وابن الرُّفَّاق من خلال هذا البكاء يكشف عن الوجه الآخر له، الرجل الذي يواجه المخاطر في سبيل من يحب - فهو إنسان وله أن يحوش لحظة ضعف إنساني وإن لم يكن هذا البكاء ضعفاً بقدر ما هو وسيلة في إظهار الروح الصائقة غير المورى؛ ذلك لما فيه تعبيراً عن الأم الشاعر في فقد من يحب⁽¹⁾. ويؤكد هذا الإحساس في قوله:

ساروا ولقي بين أصعتهن فليتشدوه بين تلك الرقاق

ثم يتجه ابن الرُّفَّاق إلى تكوين صورة الحبيبة ويبدأ بذكر مكان إقامتها وهو الإطار الذي تقع فيه الصورة ويطنى على رسم هذا المكان اللون الأبيض الممثل في الخيام البيض والأرض البيضاء فضلاً عن البرق وقرنه من هذا اللون، وابن الرُّفَّاق عبر استخدامه اللون الأبيض - الذي يشع في أجواء الصورة شكلاً... ومنهaja للروعة

(1) ينظر: تعبيرية اللون في شعر حنيفة 379.

والدعة والحب⁽¹⁾. يسمى الكشف عن مشاعره مرة أخرى تجاه هذه المرأة وذلك بدلالة اللون الأبيض على "الفضيلة وكرم الأخلاق"⁽²⁾. فضلاً عن الطهر ونقاء العذرية⁽³⁾. يؤكد ذلك بدعائه لها بالعنقا في قوله:

لا مرحباً بالبرق ما لم يكن تسلي عزاليه رسوم البرق

وهذه المرأة البيضاء مع سعة واستكارة في وجهها، زاد من جمالها مبسمها اللذيذ الأبيض، فضلاً عن بياض أسنانها التي تحاكي بياض اللقد وحرارة على صدرها، ناهيك عن وجنتها الحمراء التي تشبه شفق الليل. أما شعرها فيجعل منه فضلاً عن جمال سواده الذي يعد من مفاتيح الجمال الأنثوي عند العرب منذ القدم فهم يفضلون في المرأة شعرها الأسود؛ إذ غالباً ما يكون الشعر الأسود مرحلة للشباب⁽⁴⁾. خلفية يظهر بها ابن الزمّاق جمال البياض عبر تضاده مع الأسود. واختيار الأسود لوناً لشعرها في هذه الصورة دون الأحمر في قوله:

وأرسلت قرعاً خذا لونه كحال من يحرم منها التلاق

مفاده أمران: الأول أن السواد يغيض البياض ومثله؛ لهذا كان الإلحاح عليه دون الأحمر حرصاً من الشعراء على إكمال الصورة الضدية بينهما. أما الأمر الثاني فهو أن الشاعر الأندلسي كان يسير في صورة الشعرية على خطى النوق الذي ورثه عن أجداده وهم يضعون مثل هذه التشابهات اللونية في تصوير الوجه والشعر⁽⁵⁾. وإن كان الأندلسيون قد دعوا إلى تفضيل الشفرة على السواد⁽⁶⁾. يقول غريسيه أما قران الشعر والبشرة عندهم فأمر فيه خلاف

(1) عالم اللون في شعر نزار قباني 23.

(2) اللون في القرآن الكريم لجمال حسن سليمان 27.

(3) ينظر: إيقاع اللون الأبيض في شعر بشر بن أبي خازم الأمدي د. خلف الخريشة 861.

(4) جماليات اللون في شعر بشار بن برد 95.

(5) ينظر: اللون في الشعر الأندلسي 99.

(6) ينظر: ملوك الحمامة 85.

وإن كنا نعرف أن بني أمة الأندلسيين كانوا يفضلون الشقراوات⁽¹⁾.

وفي تصويره لخد هذه الفتاة وتشبيهه إياها بشفق الليل تارة وتارة بالدم الذي يسيل من أثر لحظ عينيه؛ يدعو في الصورة الأولى إلى إدامة النظر إليها فيرمم منظرأ رومانسياً استطاع من خلاله أن يحقق انسجاماً مع ما يحل إليه هذا المنظر من جمال يدع فيه الكثير من الهدوء والإثارة، في حين أنه في الصور الثانية للخد يحيننا إلى منظر يفرق فيه بين المنظر الحقيقي ومنظر الصورة المتكونة في ذهن؛ ذلك أنه شبه حمرة الخد بحمرة الدم. ومنظر الدم في أية صورة كان هو منظر مفرز تفقد حمرة الخدود جمالها بإحالتها إليه فتفقد ما تحمل من إثارة ورغبة عبر عنها الشاعر باستخدامه اللون الأحمر في الصورة التي تعكسها دلالاته المبهنة سابقاً.

ووفرة مصادر اللون الأبيض وظلها في الصورة إنما تمثل استجابة من إحساس ابن الزقاق ونفسيته للحدث؛ وذلك بما يستلزمه اللون الأبيض من حيادية وسلبية؛ لهذا كانت النقطة الحمراء وسط الصورة -وكذلك مثل بها وجنتها- نقطة تحول نحو الإثارة والهيجان العاطفي الذي كانت نتيجته الفشل، وذلك لعودة الشاعر مرة أخرى إلى الأبيض. وقد ولفق ابن الزقاق بين تكرار اللون الأبيض في الصورة وتكرار عدد من المفردات عبر الجناس كـ"صبح و صبح، مآق ومحاق" التي معى الشاعر من خلالها إلى تحقيق نوع من الانسجام بين أجزاء الصورة.

(1) مع شعراء الأندلس والمغربيين، 95، وينظر: الشعر الأندلسي، 85.

المصادر والمراجع

الكتب:

- اتجاهات الشعر الأندلسي إلى نهاية القرن الثالث الهجري، د. دافع مصود، ط1، دار الشؤون الثقافية، بغداد، 1999م.
- الأديب العربي في الأندلس، د. عبد العزيز عتيق، ط2، دار النهضة العربية، بيروت، 1976م.
- استشفاف الشعر، د. يوسف حسن نوفل، ط1، الشركة المصرية العالمية للنشر، 2000م.
- الأكون تأثيرها في النفس علاقتها بالفن، محمود شكر محمود الجبوري، ط1، مطبعة اوصيت اللواء، بغداد، 1978م.
- الأكون نظرياً وعصياً، إبراهيم دلمشي، ط1، مطبعة اوصيت الكندية، حلب، ط1، 1983م.
- التعبيرات القرآنية والبيئة العربية في مشاهد يوم القيامة، ابتسام مرهون الصفار، ط1، مطبعة الآداب في النجف الاشرف ط1 1967م.
- التفسير النصي للأدب د. عز الدين إسماعيل، ط4، دار العودة، بيروت، 1981م.
- تقنيات التعبير في شعر نزار قباني، برون حبيب، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1999م.
- التكوين في الفنون التشكيلية، عبد الفتاح رياض، (د.ط) طباعة الشركة المتحدة للنشر والتوزيع، القاهرة، (د.ط).
- جدلية الخفاء والتجلي، كمال أبو ديب، (د.ط) دار العلم للملايين، بيروت، 1979م.
- جماليات الأملوب الصور الفنية نموذجاً فايز الداية، ط2، دار الفكر المعاصر، بيروت، 1990م.

- جماليات القصيدة العربية الحديثة، د. محمد صابر عبيد، ط1، منشورات وزارة الثقافة في الجمهورية العربية السورية، دمشق، 2005م.
- حوار الرؤية مختل إلى تنوّق الفن والتجربة الجمالية، ناثان نويلر، ترجمة فخري خليل مراجعة جبرا إبراهيم جبرا، ط1، دار المأمون للترجمة، مطابع دار الحرية، بغداد، 1987م.
- الحيوان، الجاحظ (أبو عثمان عمر بن بحر) تحقيق عبد السلام محمد هارون، ط3، دار الكتاب العربي، بيروت لبنان، 1969م.
- خصوصية الشعر، عباس إبراهيم، ط1، الطباعة للمصاحفة والطباعة والتوزيع، حمص سوريا، 1994م.
- الخيال مفهومه ووظائفه، د. عاطف جودة نصر، (دط) الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1984م.
- دلائل الإعجاز، عبد القاهر الجرجاني، تحقيق محمود محمد شاكر، (دط) مكتبة الخانجي، القاهرة، (دحت).
- دلالات اللون في الفن العربي الإسلامي، د. عباس عبد الرحمن النوري، ط1، دار الشؤون الثقافية، بغداد، 2002م.
- ديوان ابن الرُّفَّاق اللبناني، تحقيق عفيفه محمود ديرالي، ط1، دار الثقافة، بيروت لبنان، 1964م.
- الرسم واللون، محي الدين طالو (دط) مكتبة أطلس، دمشق، 1961م.
- سايكولوجية إدراك اللون والشكل، قاسم حسين صالح، (دط) دار الرشيد، بغداد، 1982م.
- الشعر العربي المعاصر قضاياها وظواهره الفنية والمعلوية، د. عز الدين إسماعيل، ط2، دار العودة ودار الثقافة، بيروت، 1972م.
- الشعر بين الرؤيا والتشكيل، د. عبد العزيز المغالغ، ط1، دار العودة، بيروت، 1981م.

- الشعر والرسم، فرانكلين د. روجرز، ترجمة مي مظفر، ط1، دار المأمون، بغداد، 1990م.
- شعرية النص الصولي في الفترحات المكية، لمحيي الدين بن عربي د. محر سامي، (د.ط) الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2005م.
- صناعة الأدب بعض مبادئ النقد في ضوء نظريات النقد القديمة والحديثة، اسكوت جيمس، ترجمة هاشم الهنداوي، مراجعة د. عزيز المطليبي، (د.ط) سلسلة الملة كتاب، طبعة دار الشؤون الثقافية، بغداد، 1986م.
- الصورة البلاغية في الحديث النبوي الشريف، د. فالح حمد احمد الحمداني، ط1، مؤسسة الزقاق للنشر والتوزيع، عمان الأردن، 2001م.
- الصورة الشعرية، سي دي لويس، ترجمة احمد نصيف الجناي وآخرون، (د.ط) دار الرشيد للنشر، بغداد، 1982م.
- الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، محمد الولي، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت لبنان، 1990م.
- الصورة الشعرية واستيعاب الاكوان، د. يوسف حسن نوفل، ط1، دار الاتحاد العربي للطباعة، القاهرة مصر، 1985م.
- الصورة الشعرية والرمز اللوي، د. يوسف حسن نوفل، (د.ط) دار المعارف، القاهرة، 1995م.
- الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، د. جابر عصفور، (د.ط) دار المعارف مطبعة القاهرة الجديدة، 1977م.
- الصورة الفنية في الشعر الجاهلي، نصرت عبد الرحمن، (د.ط) مكتبة الأكسي، 1976م.
- الصورة الفنية معياراً نقدياً، د. عبد الإله الصانع (د.ط)، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1987م.
- الصورة في التشكيل الشعري-تصوير جنوي، د. سمير علي سمير النليمي، (د.ط) دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 1990م.

- الصورة في شعر بشار بن برد، د. عبد الفتاح صالح ذائع، (د.ط) دار الفكر للنشر والتوزيع، عمان، 1983م.
- الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري-دراسة في أصولها وتطورها، د. علي البطل، ط2، دار الأندلس للطباعة، 1981م.
- الضوء واللون بحث علمي جمالي، فاروق مرقى ظاهر، ط1، دار القلم، بيروت، 1979م.
- طرق الحمامة في الألفة والآلاف، ابن حزم الأندلسي، تحقيق صلاح الدين القاسمي، (د.ط) دار الشؤون الثقافية، بغداد، 1986م.
- علم الدلالة، أ.ب. أر. بالمر، ترجمة: مجيد عبد الحلوم الماشطة، (د.ط) الجامعة المستنصرية، بغداد، 1985م.
- علم الدلالة دراسة وتطبيقاً، د. نور الهدى لورشن، (د.ط) منشورات جامعة خان بونس، بنغازي، (د.ت).
- علم عناصر الفن، فرج صبر، (د.ط) دار الفن للنشر، ميلانو إيطاليا، 1982م.
- عيار الشعر، محمد بن طباطبا العلوي، تحقيق وتعليق د. طه الحاجري د. محمد زغلول سلام، (د.ط) المكتبة التجارية، القاهرة، 1956م.
- فلسفة الأديب والفن، كمال عيد الدار، (د.ط) العربية للكتاب، ليبيا تونس، 1978م.
- فن الشعر، أرسطو طاليس، ترجمة عبد الرحمن بدوي، ط2، دار الثقافة، بيروت لبنان، 1973م.
- فن الشعر، هوراس، ترجمة لويس عوض، ط2، الهيئة المصرية العامة، 1970م.
- في الأدب الأندلسي، جودة الركابي، ط2، دار المعارف بمصر، 1966م.
- في الأدب الأندلسي، محمد كامل الفني، ط1، دار الفكر العربي، 1975م.

- في الشعرية البصرية، حسان عطوان وآخرون، ط1، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة الإمارات العربية المتحدة، 1997م.
- في الشعرية، كمال أبو ديب، ط1، مؤسسة الأبحاث العربية، لبنان، 1987م.
- قراءة الصورة وصور القراءة، د. صلاح فضل، ط1، دار الشرق، القاهرة مصر، 1997م.
- قراءة ثانية في شعر امرئ القيس، محمد عبد المطلب (دخ)، مكتبة لبنان الشارقة المصرية العالمية للنشر لونغمان، 1996م.
- قصتي مع الشعر (سيرة ذاتية)، نزار قباني، ط1، منشورات نزار قباني، بيروت لبنان، 1973م.
- الفسيدة والحصن المضاد، د. عبد الله الغدامي، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1994م.
- كتاب التشبيهات من اشعار أهل الأندلس، أبي عبد الله محمد بن الكتاني تحقيق إسماعيل عباس، ط2، دار الشروق، بيروت، 1981م.
- لكشاف عن حقائق التنزيل وعيون الأكاريل من وجوه التأويل، أبو القاسم جابر الله محمود بن عمر الزمخشري (دخ)، دار المعرفة للطباعة والنشر، بيروت لبنان، (دخ).
- اللون النظرية والتطبيق، د. شامل عبد الأمير كبة (دخ)، مطبعة الأنوب البغدادية، بغداد، 1992م.
- اللون في الشعر العربي القديم، د. زينب عبد العزيز العمري (دخ)، الانجلو مصرية، القاهرة، 1989م.
- اللون، محمد يوسف همام، ط1، مطبعة الاعتماد بمصر، 1970م.
- المختلil الشعرى، د. محمد صابر صبيد، ط1، منشورات الاتحاد العام للأدباء والكتاب فى العراق، 2000م.
- مجمع الأمثال، أبو الفضل أحمد بن محمد بن إبراهيم النيسابورى الميداني تحقيق محمد محيى الدين عبد الحميد، ط3، دار الفكر، 1972م.

- المجلد في فلسفة الفن، كرونش ترجمة وتقديم سامي الدروبي، ط2، دمشق، 1964م.
- مشكلة الفن، زكريا إبراهيم (د.ط) دار مصر للطباعة، القاهرة، (د.ت).
- مع شعراء الأندلس والمنتخب، أميليو غوميه غومس، ترجمة الطاهر أحمد مكي، ط1، مكتبة وهبة 1974م.
- المعجم الأكسي، جبور عبد النور، ط1، دار العلم للملايين، بيروت، 1979م.
- معجم الألوآن والمسميات المرتبطة بها، سليمان بن علي بن عبد العزيز النغمشي (د.ط) بيت الأفكار الدولية، القصيم السعودية، 1420هـ.
- مقالات في تاريخ النقد العربي، داود ملوم (د.ط) دار الرشيد، 1981م.
- الملح أبي عبد الله الحسين ابن علي النعمري، تحقيق وجيهه احمد السطل (د.ط) مجمع اللغة العربية بدمشق مطبعة زيد بن ثابت، دمشق، 1976م.
- موسيقى الشعر، د. إبراهيم النيس (د.ط) مكتبة الانجلو المصرية، (د.ت).
- نظرية الألب، لوسن دارين-رينيه ولوك ترجمة محيي الدين صبحي مراجعة د. حمام الخطوب (د.ط) مطبعة خالد الطرايشي، 1972م.
- نظرية اللون، د. يحيى حمودة (د.ط) دار المعارف، القاهرة، 1979م.
- نظرية المعنى في النقد العربي، مصطفى ناصف، ط2، دار الأندلس، 1981م.

الرسائل والأطاريح الجامعية:

- اثر الرسم في الشعر العراقي الحر، احمد حار الله ياسين، بإشراف: د. بشري حمدي البستاني، كلية الآداب - جامعة الموصل 2001.
- الأكوان دلالاتها السوسية والاجتماعية والنفسية في الشعر العربي من صدر الإسلام حتى نهاية العصر العباسي الأول، محمد بن عبد الله آية، أطروحة دكتوراه كلية الآداب - الجامعة المستنصرية، 1995م.
- البناء الفني في قصيدة محمد الماعوق النثرية، خيري صباح الدين فريد عبد الله الحيدري، بإشراف: د. عبد الستار عبد الله صالح البدراني، كلية التربية - جامعة الموصل، 2005م.
- التحليل السيميائي لفن الرسم المبادئ والتطبيقات، بلام محمد حاسم، أطروحة دكتوراه، بإشراف: د. د. مالك يوسف المطايع / سعد عبد الأمير الطائي، كلية الفنون الجميلة - جامعة بغداد 1999م.
- دلالات اللون في الفن العربي الإسلامي، عياض عبد الرحمن الدوري أطروحة دكتوراه، كلية الفنون الجميلة - جامعة بغداد، 1996م.
- دلالة اللون في الحديث النبوي الشريف في صحيح البخاري ومسلم، حمد محمد فتحي الهادي رسالة ماجستير بإشراف: د. مومر حمود سعيد، كلية الآداب - جامعة الموصل، 2004م.
- الرسم بالكلمات في شعر المياد دراسة لغوية، خيري صباح الدين فريد عبد الله رسالة ماجستير بإشراف: د. عبد الستار عبد الله صالح البدراني، كلية التربية - جامعة الموصل 2001م.
- طرائق إنتاج الصورة الفوتوغرافية المطبوعة في الشاشة الحبرية في المطبوعات الورقية، هيفاء عبد الرحمن الجميلي، رسالة ماجستير، بإشراف: د. سامي إبراهيم حفي، أكاديمية الفنون الجميلة - بغداد، 1986م.
- اللون في الشعر الأنثسي حتى نهاية عصر الطوائف، احمد مقل محمد المنصوري، رسالة ماجستير بإشراف: د. سامي مكي العائلي، كلية الآداب - الجامعة المستنصرية، 2000م.

- اللون في الشعر الجاهلي دراسة دلالية فنية، صباح صودة عبد السيد القطواني، رسالة ماجستير، كلية التربية - جامعة البصرة، 1998م.
- اللون في شعر ذي الرمة، شيماء خيرى فاهم، رسالة ماجستير، بإشراف: د. شاكِر هادي التميمي، كلية التربية - جامعة القانصية، 2000م.
- اللون في القرآن الكريم دراسة لغوية نحوية دلالية، نضال حسن سليمان، أطروحة دكتوراه، بإشراف د. خديجة عبد الرزاق الحديثي، كلية القائد لتربية البليات - جامعة الكوفة، 1997م.
- اللون في شعر نزار قباني، ياسين عبد الله نصيف، رسالة ماجستير بإشراف د. محمد صابر عويد، كلية للتربية للبليات - جامعة تكريت، 2003م.
- اللون في شعر الهذليين، كاتب حسن عيود الدوري، رسالة ماجستير، بإشراف د. محمد سعيد حسين مرعي الجبوري، كلية التربية للبليات - جامعة تكريت، 2003م.

الدوريات:

- الاستعارة الثقافية في نماذج من الشعر الحديث، بسام قطوس وموسى رابعة، مجلة مؤتة للبحوث والدراسات، المجلد التاسع، العدد الأول، 1994م.
- الأكون وإنسان الشاعر الجاهلي بها، نوري حمودي القيسي، مجلة أكلام، الجزء الحادي عشر، لسنة 5 1969م.
- الأكون والنام، د. عمر الدقاق، مجلة العربي، ع2-3، 1984م.
- إيقاع اللون الأبيض في شعر بشر بن أبي حازم، د. خلف حازم الخريشة، مجلة جامعة أم القرى للعلوم الشرعية واللغة العربية وأدائها، ج15، ع25، 1423هـ.
- إيقاع اللون في القصيدة العربية الحديثة، د. عطوي الهاشمي، مجلة الآداب، ع11، السنة 36، البحرين، 1988م.
- البنيات الحيوية في وحدة القصيدة العربية، د. وليد مشوح، مجلة المعرفة السورية، سنة 39، عدد 448، 2001م.
- التحليل النفسي والغنان نصيرات الأسلوب الفني يوميات بوجين ديلاكروا، دانييل مدياور، ترجمة الدسوقي فهمي، مجلة الأكلام، السنة 12، ع8، 1977م..
- التشكيل اللوني في الشعر العراقي الحديث، محمد صابر عبيد، مجلة الأكلام، العددان 11-12، 1989م.
- التشكيلات الحيوية في معمار القصيدة العربية الجديدة، وليد مشوح، مجلة ثقافات، ع3، 2002م.
- تعبيرية اللون في شعر عنزة، جاسم محمد صالح، مجلة جذور، مج1، ع1، 1999م.
- التفكير البصري والذاكرة الدلالية العربية، كمال بلاطة، مجلة علامات، ع7، 1997م.
- جماليات اللون في شعر بشار بن برد، صالح الشقوي، أبحاث اليرموك، مج18، ع1، 2000م.

- جماليات اللون في شعر زهير بن أبي سلمى، موسى رباحة، مجلة جرش للبحوث والدراسات، مج2، ع2، 1998م.
- جماليات اللون في القصيدة العربية الحديثة، محمد حافظ ذياب، مجلة فصول، مج5، ع2، 1985م.
- الخطاب الشعري الحديث من اللغوي إلى التشكيل البصري، رضا بن حميد، مجلة الحياة الثقافية، ع69-70، ج70، 1995م.
- رمزية الأكران في شعر العائلي، د. عبد السلام المسدي، مجلة عمان، ع108، حزيران، 2004م.
- شاعرية الأكران عند امرئ القيس، محمد عبد المطلب، مجلة فصول، مج5، ع2، 1985م.
- الصورة الأدبية في تصور جديد، د. علي علي مصطفى، مجلة الديان، ع188، 1981م.
- الصورة اللونية في شعر السياب، د. شاكر هادي التميمي، مجلة القاسية، مج2، ع2، 2002م.
- الصورة واللونية عند زهير بن أبي سلمى، عبد القادر الرباعي، مجلة أبحاث اليرموك، مج1، ع1-2، 1983م.
- عالم اللون في شعر نزار قباني، محمد صابر عبيد، مجلة الجامعة، ع5، 1980م.
- علم الجمال في ضوء علم النفس، د.أ.ح. أيزنك، تعريف وتلخيص د. محمد ماهر حمادة، مجلة المعرفة السورية، دمشق، السنة 5، ع52، حزيران، 1966م.
- فلسفة اللون في الفن، فوزي الزاوي، مجلة الأقلام، ع1-2، 1964م.
- القيم الفنية والقيم الجمالية، روحان الكازدن، ترجمة معبد أحمد الحكيم، الثقافة الأجنبية، ع3، 1986م.
- اللون رحلة لاستكشاف عوالمه المثيرة، عبد الوهاب النعيمي، مجلة عمان، ع40، تشرين الأول، 1999م.

تعدد الرؤى

نظرات في النص العربي القديم



دار مجدلوي للنشر والتوزيع



Dar Majdawi Pub. & Dis

Telefax: 5349497 - 5349499

P.O.Box: 1758 Cade 11041

Amman - Jordan



www.majdawibooks.com

E-mail: customers@majdawibooks.com

دار مجدلوي للنشر والتوزيع

تلفاكس: ٥٣٤٩٤٩٧ - ٥٣٤٩٤٩٩

ص.ب: ١٧٥٨ القادس ١١٠٤١

عمان - الأردن